

Blick auf die Leinwand

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Film und Radio mit Fernsehen**

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

Heft 6

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

BLICK VON DER BRUECKE (A View from the Bridge) (Vu du Pont)

Produktion: USA.
Regie: Sidney Lumet
Besetzung: Jean Sorel, Carol Lawrence, Raf Vallone,
Raymond Pellegrin
Verleih: Sadfi

ms. Der amerikanische Regisseur Sidney Lumet ("Twelve Angry Men") ist nach Europa gekommen und hat in Frankreich, auf englisch, Arthur Millers Stück "A View from the Bridge" verfilmt. Die Handlung spielt im Hafenviertel von New York. Ueberraschend gut ist Lumet gelungen, fern der Heimat die Atmosphäre der amerikanischen Metropole einzufangen. Es ist die Atmosphäre "on the Waterfront", hart, böse, Umschlagplatz der Güter und der Menschen. Es fehlt, wie bei Miller stets, nicht die kritische Spitze: die Kritik an den amerikanischen Einwanderungsgesetzen, die die Einwanderer zu einer Moral des illegalen Handelns geradezu zwingt. Aber die Sozialkritik ist nicht das Wesentliche; sie ist der Vordergrund, in der Tiefe wirkt eine leidvolle Kritik am Menschen, an der Menschennatur selbst.

Es ist ein Familienschicksal. Eddie, ein Italoamerikaner, glaubt an seiner Nichte Catherine Vaterstatt auszuüben. Die Fürsorge des Mannes gründet aber auf Gier, Besitzeslust. Dabei vernachlässigt Eddie die Liebe zu seiner eigenen Frau. Als zwei Vettern aus Sizilien illegal einwandern, werden sie von Eddie aufgenommen. Der eine ist jung, blond, lebensfroh, Rodolfo, er wendet sich Catherine in Liebe zu, und da erwacht die Eifersucht Eddies, der seinen jüngeren Vetter difamiert, ihn als homosexuell verdächtigt, ihn denunziert, dass er das amerikanische Bürgerrecht erschleichen wolle: Verrat aus Gier und Eifersucht. Es kommt zur Tragödie, Eddie liefert die beiden Vettern der Polizei aus, der ältere Bruder Rodolfos, Marco, fordert ihn zum Zweikampf. Eddie, der im Stück von Marco unwillentlich getötet wird, stirbt im Film durch eigene Hand.

Der Film Lumets ist ganz zugespitzt auf das Drama der Leidenschaft. Die Figur Eddies, dieses Mannes voll Leidenschaft und Unglück der Liebe, wird von Raf Vallone dicht, expressiv gespielt. Jean Sorel spielt musisch den jüngeren blonden Vetter, während Raymond Pellegrin mit gesammelter Ruhe Marco darstellt. Es ist ein Film des Kamerspiels. Ein naturalistisches Spiel, dessen menschlicher Anspruch echt, tief und packend ist.

DAS AUGE DES TEUFELS

Produktion: Schweden
Regie: Ingmar Bergman
Besetzung: Karl Kulle, Bibi Andersson, Nils Poppe
Verleih: Columbus-Films

ms. Ein Gerstenkorn am Auge des Teufels bedeutet, dass auf Erden ein unschuldiges Mädchen beharrlich seine Tugend hütet, so lautet eine alte Spruchweisheit. Sie hat Ingmar Bergman, dem unerschöpflich fabulierenden Filmdichter aus Schweden, die Idee zu seinem Film "Das Auge des Teufels" eingegeben. Wie kann, so lautet die Scherzfrage, der Teufel das Gerstenkorn an seinem Auge, das ihn stört und ärgerlich macht, loswerden? Der Teufel bildet sich viel ein auf seine Schlaueit: Don Juan, der in der Hölle seine ewige Pein erduldet, von Träumen der Liebe und von Fleischeslust ständig versucht und der begehrten Erfüllung ständig beraubt, soll hinauf zur Erde und das Mädchen, ein frisches Blut aus pfarrherrlichem Hause, verführen; so werde ihm für eine Weile Erlösung. Don Juan, von seinem Diener Pablo begleitet, steigt hinauf, wird Gast im Haus des Pfarrherrn, wirbt um die Liebe des Mädchens, versucht alle Künste der Versuchung, scheitert, erhascht mehr nicht als einen Kuss, und so kehrt er zurück in die Hölle, heim zu seiner ewigen Pein.

So sieht die Fabel aus, die Bergman eronnen hat. Ein Capriccio nennt er seinen Film, und er ist es, ein heiter-trauriges Stück, ein Spiel von gekonnt skizzenhaftem Entwurf, ein Bekenntnis aus dem Geiste Bergmans. Die Motive, die des grossen Schweden künstlerisches Werk beherrschen, kehren wieder: das Mädchen, das sich erst vom geliebten Mann berühren lassen will, auf seine Keuschheit aber stolz ist und sich in die Sünde dieses Stolzes verstrickt; der Mann, hier Pfarrherr, der, gutherzig, mit idealistisch-fromm getrübttem Blick, von Liebe predigt, doch nicht wahrnimmt, wie er, in seiner Ehe, die Liebe vernachlässigt; die Frau, des Pfarrers Gattin, unerfüllt in ihrer Liebe, die sich flüchtet in den holden Schein der Kunstbegeisterung.

Don Juan steht in der Mitte. Die andern Figuren alle sind bezeichnend zwar für Bergmans Fragen und Ergründen, sein moralistisches und religiöses Ringen und Erkennen. Dass Unschuld, Keuschheit verkappte Sünde sein kann, die Sünde der Törichtheit, dieses Bild der

Jungfrau erscheint bei Bergman ja immer in neu abgewandelter Form (in "Die Jungfrauenquelle" bildete diese Jungfrau das Zentrum). Dass ein Mann nicht auf der Höhe seiner Männlichkeit ist, von Menschlichkeit redet und sie zerredet, nicht aber den Zugang zum nächsten Wesen, das er lieben sollte, findet, zu seiner Frau, das Böse mit naiver Ungeduld kennenlernen will und des Bösen gerade in seiner idealistischen Lebensferne schuldig wird, auch das gibt einen Aspekt des religiösen Erkenntnistriebes im Werke Bergmans. Dass eine Frau, die sich vor dem Rauschen ihres unerfüllten Blutes verbirgt, eines Tages aus dem Hochmut ihrer erzwungenen, geliebten Tugend herausgebrochen wird (durch Don Juans Diener Pablo, dem seinerseits die Verführung gelingt) und zu sich selber findet, auch hierin eröffnet sich ein Ausblick auf Bergmans Wesen.

Die Verführung der Ehefrau durch Pablo trägt sich, im Geiste des barocken Dramas, auf der unteren, komödiantischen Ebene zu - auf der oberen, tragischen Ebene geht der Versuch zur Verführung des Mädchens durch Don Juan vor sich. Die beiden Verführungen haben genaueste Entsprechung: Die Ehefrau findet in der Erfüllung der heimlichen Liebesstunde nicht nur die Freiheit von ihrer erlogenen Tugend, die sie für die Hölle geeignet gemacht hatte, sie findet darin auch die Begnadung zum vollen, reinen Leben, für einen Augenblick nur, doch darauf kommt es an, dass dieser Augenblick einmal im Leben eines Menschen eintritt. Und umgekehrt findet Don Juan für einen Augenblick, für den Augenblick des Mitleids und der Opferbereitschaft des Mädchens, die Befreiung von seiner unersättlichen Lust, die Begnadung zum reinen Leben, zur Unschuld, die er bisher geleugnet hatte. Don Juan scheitert, er kehrt unverrichteter Dinge in die Hölle zurück, auf den Lippen einzig die Erinnerung an einen Kuss (der zwar genügt, dass sich das Gerstenkorn am Auge des Teufels verflüchtigt), im Gedächtnis einzig die Erinnerung, dass mit diesem Kuss die Unschuld des Mädchens von dem sündigen Stolz erlöst worden ist. Und die Hölle erspart ihm nichts von der alten Pein: doch er lacht dieser Pein, verflucht seine Peiniger, den Teufel und Gott, zu dem der Teufel gehört, es gibt keine Flucht, aber es gibt die Freiheit des Ausharrens in der Pein. Don Juan, dieser Don Juan Bergmans, ist der rebellische Mensch, der Mensch im Aufstand. In dieser Gestalt hat Bergman, den das Verhältnis zu Gott unablässig beschäftigt, eine Position bezogen, die in der Dialektik seiner Glaubensauseinandersetzungen den Gegenpol zu seiner Glaubensfreude in "Die Jungfrauenquelle" bildet: die Position der Abkehr, der die menschliche Autonomie verherrlichenden Absage, die freilich nicht vollendet wird, nicht vollendet werden kann, weil Don Juan weiss, wem er die Pein seiner Existenz zu danken hat.

Ingmar Bergman ist ein zerrissener, von Glaubenssorge umtriebener Mann, ein Künstler, dem die Kunst bei aller Freude am schönen Schein des Spiels eine Schule der Moral ist; ein Künstler, dem der Film Spiegel seines eigenen inneren Umtriebenseins ist, Mittel des Selbstbekenntnisses, das gezeichnet ist von jener moralistischen Entschlossenheit aller Selbstdarsteller, alles zu sagen, es kühn, es ungeschminkt zu sagen. Von da kommen die Aspekte seiner Kunst, in den Dialogen und im Bild, welche vielen Leuten als anstössig erscheinen. Allerdings muss einer schon vom Temperament des moralistischen Erkenntnisdranges, der Bergman beherrscht, schon gar nicht angerührt werden, von der hohen, leidenschaftlichen Intelligenz nichts begreifen, wenn er die Kunst des Schweden als ungehörlich oder sogar (wie es vorgekommen ist) als pornographisch empfindet. Als Filmkünstler bleibt Ingmar Bergman stets dem Theater nahe, nicht in dem Sinn, dass



Der ahnungslose Pfarrherr stellt Don Juan aus der Hölle seine Tochter vor in Bergmans "Auge des Teufels"

er Theater (seine eigenen Stücke) verfilmte, sondern der Art, dass er das Drehbuch als eine literarische Arbeit wie das Bühnenstück betrachtet, dass er in seinen Dialogen literarischen Rang zu verwirklichen trachtet, dass er - gerade in diesem Capriccio um Don Juan - die realistische Welt des Films als eine Bühne auffasst, auf der sich das Spiel zuträgt. Die Poesie aber, die von seinem Werk ausstrahlt, gehört ganz dem Film; die Poesie einer Bildsprache, in der sich realistische Schilderung durchwirkt mit den Motiven und Expressionen des Traums und der Imagination.

Die Komödienform des "Rondo capriccioso" wird von Bergman mit wehmütiger Heiterkeit, mit pessimistischer Ironie gefüllt, und es zeigt sich, dass die tänzerisch leichte Form tragfähig ist für so viel Beschwernis und Schwermut. Von der Form des komödiantischen Spiels her fordern zu wollen, Bergman müsse es sich leichter machen, müsse unbeschwert heiter sein und geistreich, ist unsinnig, weil eine solche Forderung an der durch sich selbst gerechtfertigten Wirklichkeit des Kunstwerkes vorbeigeht. Bergman ist Nordländer, seine Ironie hat, auch wenn scheinbar Anleihen aus gallischem Geist bezogen werden, nichts gemein mit lateinischer Geistverspieltheit, die also konsequenterweise auch keinen Masstab für Bergmans Werk abgeben kann. Man lasse dem Schweden seine Schwerblütigkeit, lasse ihm die intellektuelle Art, in welcher er sie in der Form der Komödie überwinden will, lasse ihm seine Natur, die das komödiantische Spiel ins Tragische verwandelt.

FIEBER IM BLUT

(Splendor in the Grass)

Produktion: USA

Regie: Elia Kazan

Besetzung: Natalie Wood, Warren Beatty, Pat Hingle

Verleih: Warner Films

ms. Aus eigenen Jugenderlebnissen den Anreiz holend, hat Elia Kazan seinen Freund William Inge, den Dramatiker, dazu bewegt, die Geschichte einer Jugend zu schreiben, die mit dem Drang ihres reifenden Geschlechts und den Geboten des Puritanismus, in dessen Geist sie erzogen ist, ihre Not hat. Und so sieht die Geschichte aus: ein Jüngling, kräftig aufgeschlossen, Sohn eines wohlhabenden Mannes, der aus dem Buben etwas anderes und natürlich mehr machen will, liebt ein Mädchen, dessen Eltern mit Gütern weniger gesegnet sind, die aber ihrem Kind die Ueberzeugung mitgegeben haben, dass bewahrte Tugend das Unterpfand der Liebe sei. Das Mädchen, schön und blutvoll, schützt seine Keuschheit vor dem Begehren des Freundes, aber auch vor sich selbst. Die aus Liebe erfolgte Untreue des Freundes, der des Mädchens tugendhaftes Weigern schätzt, stürzt es in Seelenwirrnis, Geist und Sinne brechen völlig zusammen; viel später erst, nach einem langen Aufenthalt in der Nervenheilanstalt, erholt es sich. Nun aber geht es andere Wege, heiratet einen andern Mann, und auch sein Freund von einst hat seine Frau, seinen Beruf, den eines Farmers, gefunden. Die beiden begegnen sich noch einmal, und sie erkennen, dass der Glanz der Leidenschaft, der einmal auf ihrer beider Stirn gestanden hatte, erloschen ist; dass die Stunde, da ihre Liebe sie schön und rein machte, rein erhalten hätte auch in der gegenseitigen Hingabe, vorüber ist; stärker als der junge Mann, der sich gefügt hat, spürt das das Mädchen, das innerlich frei geworden ist. Vor solcher Erkenntnis der schöne amerikanische Titel des Films "Splendor in the Grass", die Zeile aus einem Gedicht von John Wordsworth; das deutsche "Fieber im Blut" leitet irre.

Die Geschichte hat ihre Wahrheit, ihre Innerlichkeit, leider auch ihren Hang zum Melodramatischen, dem Elia Kazan, dieser Künstler eines ungewöhnlichen psychologischen Feingefühls, indessen immer, meist im äussersten Augenblick, noch auszuweichen versteht. Elia Kazan, dessen untrüglicher dramatischer Instinkt Tennessee Williams zu dessen grossen Erfolgen geholfen hat, ist auch seinem Freund William Inge ein getreuer Begleiter, nur hat Inge das poetische Fabuliertalent von Williams nicht. Das mag einer der Gründe sein, weshalb dieser Film kein Kunstwerk geworden ist wie frühere Filme Kazans, dass er ein mit Farbe und Breitwand vordergründig hingeworfener Bestseller ist, oft verwirrend verschlungen in der Handlung, reich an Dialogen, angelegt vor allem nach den Mustern der -aus amerikanischen Verhältnissen bezogenen- Publikumswirksamkeit: gefühlsschwellend, breit behaglich in der Erzählung, möglichst schlicht aufs Verständnis geschliffen, in der Psychoanalyse den Deus ex machina aufspürend, der dann den gordischen Knoten der seelischen Verwirrung zerschneidet.

In einer Zeit, da die Filmkünstler Frankreichs und Italiens in unbestellte Reiche des filmischen Ausdrucks vorstossen, da sie einsteigen in die Schächte der Seele und darstellbar machen, was im Film bisher nicht als darstellbar erschien, bleibt Elia Kazan bei den handlich ergreifbaren Gefühlen, bei der psychoanalytischen Erläuterung alles inneren, seelischen wie nervlichen Ungemachs, das einem Menschen zutossen mag, und er bleibt damit an der Oberfläche künstlerisch gesehen. Zwar ist er ein Mann von untrüglichem Feingefühl, tanzt über das hohe Seil des Gefühlsüberschwangs, ohne je in den Teich des Gefühlschwulstes abzustürzen; dass dabei gleichwohl immer wieder Schritte ins Leere drohen, dürfte klar sein; bewunderungswürdig ist nur, wie er sie vermeidet. Kazan ist von einer bildgestalterischen Virtuosität, die

einem basset Erstaunen abnötigt, zwar auch die Erkenntnis, dass vieles, trotz aller Artistik und Explosivität des Bildes und seines Schnitts, Routine geworden ist. Vielleicht sogar in der Führung der Schauspieler ist Routine. Kazan führt sie in seiner Stanislawski entlehnten Methode des "Actors Studio", einer Methode, die den Darsteller in langen Uebungen zu sich selbst bringen soll, die also, auf Schauspielerische übertragen, das tut, was er mit seinen Menschen, den gegen ihren eigenen und den Puritanismus ihrer Eltern, gegen die seelische und erotische Verkrampfung ankämpfenden Jungen tut, damit sie zu sich selber fänden. Kazans Schauspielerführung ist so sehr wie seine menschlich-gesellschaftliche Gesinnung ein Unternehmen, das zur Freiheit, zur inneren Uebereinstimmung des Menschen mit sich selbst, führen soll. Darin sieht er den Sinn seines Films, dessen Schluss besagt, dass der Mensch für den Rest seines Lebens Freiheit und Selbstverständlichkeit gewinnt, auch wenn die Stunde des hohen Glanzes nie mehr eingeholt werden kann. Auf diesen Sinn hin ist auch das Spiel seiner Schauspieler angelegt, der beiden jungen natürlich, Natalie Woods, die eine differenzierte Skala der seelischen Entwicklung vom schwärmenden Backfisch bis zur gereiften, in sich selber verwurzelten Frau darlegt, und des erstaunlichen Warren Beatty, eines Nachfahren Marlon Brandos und James Deans, ganz anders als beide, doch verwandt mit ihnen durch das, was Elia Kazan ihm beibringt: eine blühende körperliche Präsenz, eine Unmittelbarkeit des Ausdrucks, die packt und immer wieder vergessen macht, wie wenig in die Tiefe geschaut wird.

DER MANN IM 6. STOCK

Produktion: England

Regie: Don Chaffey

Besetzung: Rich. Attenborough, Bernh. Lee, Donald Houston, Dorothy Alison

Verleih: Atlas

ZS. Ein Film für vermehrte Menschlichkeit und gegen das Wirken eines mechanisierten Staatsapparates muss von vornherein unsere Sympathie besitzen. Da hat sich ein Mann in einem Londoner Mietshaus eingeschlossen, der sich am Tode eines Freundes schuldig glaubt und erklärt, es nicht mehr im Leben aushalten zu können. Dieser Schuldkomplex hat ihn krank gemacht und zerrüttet. Er schliesst sich ab und bedroht seine Mitbewohner im Hause, nachdem er sie vergeblich um Hil-



Nathalie Wood zeigt eine differenzierte Skala von Mädchen- und Frauentum in Kazans "Fieber im Blut"

fe ersucht hat. Da er unwillentlich einem selbstgefälligen Nachbarn eine Schramme beigebracht hat, alarmiert dieser die Polizei. Eine kriegerische Aktion hebt gegen den Mann an, der sich mit einer Pistole in sein Zimmer geflüchtet hat und sich dort verschanzt. Die Belagerung dieses Nervenkranken durch den offiziellen Machtapparat erweist sich in diesem Fall völlig verfehlt, aber selbst ein einsichtiger Arzt kann sie nicht mehr aufhalten. Die Nachbarn, von der gewichtigen Polizei in eine Parterrewohnung gesperrt, spiegeln inzwischen die verschiedenen Einstellungen zum Geschehen je nach ihrem Charakter wider, wobei sich aber die Mahnung zur Verantwortung für den Mitmenschen unaufdringlich herauschält, die sich gewiss nicht im Ruf nach Polizei erschöpft.

Ein guter Stoff, wenn auch nicht immer glücklich verwertet. Die Tendenz, fast um jeden Preis Spannung zu erzeugen, macht sich öfters störend bemerkbar, unterdrückt feinere Motivierungen, gibt dem Film auch den Charakter des Reisserischen. Es ergeben sich aber auch überzeugende Effekte und vielfältige Anregungen zum grossen Thema der Beziehungen zu unsern Mitmenschen.

PARIS BLUES

Produktion: Frankreich
Regie: Martin Ritt
Besetzung: Joanne Woodward, Paul Newman, Sidney Poitier
Verleih: United Artists-Films

ms. Der Film handelt im Pariser Jazzmilieu. Duke Ellington und Billy Strayhorn haben die Musik geschrieben. Ellingtons Big Band spielt sie. Von schönster Atmosphäre sind die Bilder (Christian Matras) aus dem herbstlichen Paris, den Strassen, Dachkammern und Jazzkellern. Die Fabel ist diese: ein weisser (Paul Newman) und ein schwarzer (Sidney Poitier) Musiker lieben eine weisse bzw. eine schwarze Dame, Touristinnen in der Seinemetropole. Die Liebe ist tief und gibt Anlass zu allerlei Gerede über die Rassenfrage. Damit ist der Film, was die Fabel betrifft, eine Verfälschung. Denn der Roman von Harold Flender, der dem Film zugrunde liegt, erzählt von der Liebe eines schwarzen Musikers zu einer weissen Touristin. So etwas wagt Hollywood seinem Publikum noch nicht zuzumuten. Also wird die Liebe nach Rassen getrennt. Die schauspielerischen Leistungen sind hingegen glänzend, etwas störend wirkt die Showgesinnung Louis Armstrongs, der natürlich auch dabei ist. Martin Ritt hat den Film sauber in Szene gesetzt.

LOLA

Produktion: Frankreich
Regie: Jacques Démy
Besetzung: Anouk Aimée, Marc Michel
Verleih: Cinévox-Films

ms. Dem grossen Meister Max Ophüls (den manche Leute doch immer für einen Wiener halten, weil er Schnitzlers "Reigen" im Film neu schuf), hat der junge Franzose Jacques Démy seine "Lola" gewidmet. In der Tat, "Lola" ist ein Film aus dem Geiste Ophüls oder wenigstens aus der Oberfläche seines Geistes. Einen Reigen der Liebe wollte Jacques Démy winden: eine Nachtclubtänzerin, Lola, liebt noch immer einen grossen blonden Mann, der sie mit einem Kinde im Stich gelassen hat. Um sich an den Entschundenen zu erinnern, teilt sie das Bett mit einem amerikanischen Matrosen, der ebenfalls blond und stark ist. Mit dem Amerikaner andererseits ist für eine Stunde ein vierzehnjähriges Mädchen befreundet, und die Mutter des Mädchens begehrt einen jungen Mann, der zwar auch gross, doch nicht blond ist, dem das Leben auf die Nerven geht, obgleich er stets beteuert, dass es schön sei, und der seinerseits Lola, seine Jugendfreundin, liebt. Lola indessen erhört ihn nicht, sondern wartet, und der Treulose, unterdessen reich geworden, kehrt tatsächlich heim. So endet der Reigen, der nur Zweien, der Tänzerin Lola und ihrem Hünen, das Glück schenkt, von dem die Menschen dieses Films sonst ständig reden.

Jacques Démy hat etwas versucht, zu dem seine künstlerischen Kräfte noch nicht ausreichen: wie der Zufall Menschen zueinander bringt und wie er sie einander zum Schicksal werden lässt, wie das Leben unvermittelt, ohne Logik, aus den Augenblicken seiner Inspiration heraus die Menschen durcheinanderwürfelt, und, obwohl ein jeder nachher wieder seinen eigenen Weg geht, zwischen ihnen feine, unsichtbare Ketten des Zusammengehörens sind, das wollte der junge Künstler zeigen. Dabei gelingen ihm Bilder und Sequenzen von reinsten Poesie, in den Galerien von Nantes, im Hafen, im Nachtlokal, Sequenzen von subtilster Schönheit, zart, durchscheinend, zerbrechlich fast. Aber diese Poesie bindet sich nicht mit den Figuren, die der Regisseur schicksalshaft zueinander ordnen will, die Begegnungen dieser Menschen

wachsen nicht ineinander, entwickeln sich nicht in die Tiefe, die Figuren bleiben punkthaft nebeneinander gesetzt, es spielt wenig oder nur in kurzen Augenblicken Lebendigkeit zwischen ihnen, eine aufgeregte Marionettenhaftigkeit hält sie fest. Manches ist auch ungekonnt, hat in seiner Ungekonntheit zweifellos Frische, Heiterkeit, die schöpferische Lust des Spontanen: doch das allein genügt nicht, um ein Werk zu runden, das schon seinem Inhalt nach gerundet sein müsste. Und es genügt auch nicht, die Gefahr des Dreigroschenromans immer völlig zu bannen.

DIE SELTSAME GRAEFIN

Produktion: Deutschland
Regie: J. v. Baky
Besetzung: Lil Dagover, Joachim Fuchsberger,
Brigitte Grothum, Marianne Hoppe
Verleih: Rex

ZS. Verfilmung eines Wallace-Romans, die von den Deutschen seit einiger Zeit aus unerklärlichen Gründen als Filmstoffe bevorzugt werden. Dabei eignen sie sich doch nur für sehr bescheidene Ansprüche, unpsychologisch, unwirklich, willkürlich, zufällig wie ihre Handlung sich stets darbietet, die bloss mit Unwahrscheinlichkeiten verblüffen will. Auf ein Dutzend verschiedene Arten wird hier eine ahnungslose Grafentochter um einer zukünftigen Erbschaft willen immer wieder zu töten versucht, wobei sie in regelmässigen Abständen markerschütternde Schreie ausstossen hat. Die Sache wird bald monoton, allmählich sogar unfreiwillig komisch. Aus dem Reisser wird so etwas wie eine ungewollte Kriminal-Groteske. Das hat immerhin den Vorteil, dass er kaum irgendwelchen Schaden anrichten wird. Bei einem solchen Film helfen natürlich auch gute, schauspielerische Leistungen, wie diejenige von Lil Dagover, die man seit Jahrzehnten wieder einmal zu Gesicht bekommt, nichts.

DAS ZEITGESCHEHEN IM FILM

Die neuesten, schweizerischen Filmwochenschauen

- No. 1006: Schweizer Auslandhilfe 1952 - 1962 - Modeschüler im Wettkampf - Keine Gefahr im Cern; Nuklearforschung - Skeleton-Meisterschaft auf dem Cresta-Run in St. Moritz.
- No. 1007: Einweihung der Internationalen Balzan-Stiftung in Bern - Winterolympiade 1968 in Crans? - Schweizerische Skimeisterschaften 1962 - Genfer Europameisterschaften im Eiskunstlauf.



Sehr subtil in der Atmosphäre gibt sich der Film von Démy "Lola"