

Blick auf die Leinwand

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Film und Radio mit Fernsehen**

Band (Jahr): **16 (1964)**

Heft 5

PDF erstellt am: **30.06.2024**

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

MURIEL

Produktion: Frankreich
Regie: Alain Resnais
Besetzung: Delphine Seyrig, J.P. Kerien, Nita Klein,
I. B. Thierée
Verleih: Monopol-Films

ms. Drei Spielfilme hat Alain Resnais bisher geschaffen. "Hiroshima mon amour" mit Marguerite Duras, "L'année dernière à Marienbad" mit Alain Robbe-Grillet, jetzt "Muriel ou le temps d'un retour" mit Jean Cayrol. Dass für jeden Film Resnais' zwei Namen genannt werden müssen, zeigt das Besondere seiner Arbeitsmethode an. Weder ist er, wie etwa in Italien Antonioni oder Fellini, sein eigener Autor, noch greift er zu einem literarisch vorgeformten Stoff, den er dann der neuen Kunstform, dem Film, anpassen würde. Vielmehr wendet er sich an einen Schriftsteller, den er schätzt, und bittet ihn um einen Text, der im Film wiedergegeben werden kann, ohne dass ihm in irgendeiner Weise Gewalt angetan werden muss. Nichts also wird geändert, wenn der Text in den Film umgesetzt wird. Unangetastet drückt sich so die Welt des Schriftstellers im Film aus.

Allerdings, eines Umstandes muss man sich bewusst bleiben: den Text liefert der Schriftsteller, die letzte filmische Form aber gibt ihm der Regisseur Alain Resnais, der ja auch bereits mit festen Vorstellungen dessen, was er darzustellen versuchen will, an den Schriftsteller herangetreten ist. Zwei Köpfe also sind für den Film verantwortlich; der Schriftsteller ist mehr als nur ein Drehbuchautor, der Regisseur aber keineswegs nur ein Interpret des Textes. Die Folge ist, dass jeder der drei Filme Alain Resnais' erkannt werden kann als Werke der Autoren, welche die Texte geschrieben haben; dass jeder aber doch unverkennbar ein Film Alain Resnais' ist. Diese künstlerische Interdependenz ist besonders deutlich bei "L'année dernière à Marienbad" geworden, wo es - selbst wenn man das Szenario Robbe-Grillet's gelesen hat - äusserst schwierig ist, die Anteile der beiden Künstler voneinander zu trennen. Bei "Muriel" verhält es sich - so dünkt es mich - nun doch etwas anders. Die Gedankenwelt Jean Cayrol's ist es, die diesem Film den Stempel aufdrückt.

"Muriel" steht - in der Werkdialektik Cayrol's betrachtet - in direktem Zusammenhang mit dessen Roman "La noire". Dort wird dargestellt, wie eine Liebe durch den Krieg unterbrochen wird. Der Mann muss ins Feld, standhaft wartet die Frau auf ihn, obwohl es in den Gefühlen der beiden Liebenden, bevor die höhere Macht sie trennte, viel Fragwürdiges gegeben hatte. Als der Mann zurückkehrt, bricht die Liebe zusammen; die Trennung, die Unterbrechung des Verhältnisses hatte in den Augen der Frau die Liebe stark und unantastbar gemacht, die Rückkehr des Mannes zerstört nun aber jede Hoffnung. Die Nähe von "La noire" zu "Muriel" ist sogleich erkennbar. Nur wird im Roman der Zusammenbruch erst am Ende dargestellt, während im Film der Zusammenbruch selbst das Thema ist.

Haben Hélène und Alphonse - in "Muriel" - sich je geliebt? Wieso trennten sie sich? War es wirklich der Krieg, der Alphonse von der Seite der Geliebten wegriss? Oder gab es einen andern Grund für die Unterbrechung des Verhältnisses? Der Film hält uns die Antwort vor. Sicher ist nur das: Hélène ist überzeugt davon, dass der Krieg und das Scheitern ihrer Liebe unlöslich miteinander verbunden sind. So erlebt sie ihre Liebe in der Rückschau beinahe als etwas Geheiligt. Darum bittet sie den Mann, Alphonse, zu ihr zurückzukehren. Er kommt, und mit dem Kommen beginnt die Zerstörung der Hoffnung. Der Versuch, die einstige Liebe wieder zu finden, sie wieder aufzubauen, in den gefurchten Gesichtszügen des Mannes den Jüngling wieder zu erkennen, mit dem sie ein Stück ihres Weges gemeinsam gegangen war, ist ebenso krampfhaft wie vergeblich. Nichts führt zurück. Zwischen Mann und Frau bleibt nur Leere. Und diesmal ist die Flucht des Mannes, für die nun kein Krieg das Alibi verschafft, endgültig, und sie erfolgt heimlich. Die Heimlichkeit ist die einzige Würde, die Alphonse noch bleibt, diesem kleinen Hochstapler des Lebens, der sich als einen in Algerien erfolgreichen, aber nun um sein Hab und Gut gekommenen Geschäftsmann, ja sogar als politisch einflussreiche Persönlichkeit aus gibt, während er doch nur ein Bankrotteur ist, im Geschäft, in der Liebe, im Leben überhaupt.

Mit der Handlung, die zwischen Hélène und Alphonse spielt, kreuzt sich eine andere Handlung: Bernard, der Stiefsohn Hélènes, auch er ein Rückkehrer, wurde er doch nach seiner Kriegsdienstzeit in Algerien entlassen, kommt von seiner Erinnerung nicht los, der Erinnerung an Muriel, ein Arabermädchen, das von ihm und seinen Kameraden gefoltert und getötet worden ist. Das Bewusstsein der Schuld, begangen in einer durch die Uniform scheinbar gerechtfertigten Entfesselung des Bösen in ihnen, den Soldaten, allen, treibt ihn um, und so wie er sich selber entdeckt als einen, der sich mit Schuld beladen hat, so

will er, indem er mit einer Schmalfilmkamera durch die Strassen der Stadt läuft, vom Leben aller Menschen "Zeugnis" sich verschaffen, er will sich - mit Hilfe des Films, der als sein Hobby erscheint und als mehr nicht - in das heimliche Leben der Stadt einschleichen. Aber nichts, was er anderen vorwerfen könnte, entlastet ihn von seiner eigenen Schuld, er erkennt, dass die Befreiung auf anderem Wege vollzogen werden muss.

Er reift zur Kraft, ein Geständnis abzulegen, und er tut es im Raum seines verdunkelten Ateliers, vor einem älteren Kameraden, dem er einen von ihm aufgenommenen Film über das Kasernenleben in Algier vorführt. Den zweiten Schritt zu seiner innerlichen Befreiung vollzieht er, indem er den Gruppenführer, Robert, der damals die Folterung befohlen hatte und leitete, erschießt. Dieses Verbrechen, das zugleich eine Rache ist, für Muriel, das Arabermädchen (das im Film nie erscheint), befreit Bernard von der Erinnerung an Muriel, von der Erinnerung an seine Schuld. Auch er verschwindet, wie Alphonse, aber sein Verschwinden ist keine Flucht, trotz aller Heimlichkeit, es ist vielmehr ein Aufbruch in ein neues Leben, in ein Leben ohne Erinnerung. Er ist der "positive", der vorbildliche Held des Films.

Die beiden Handlungsläufe des Films gehören innerlich zusammen, sie verbinden sich unlöslich in den Motiven der Erinnerung und des Verschwindens. Die Erinnerung - und darin zeigt sich der ganze Jean Cayrol - ist ein Schrecken, und sie ist eine Nichtigkeit. In der Erinnerung wird alles peinvoller, grauenvoller, böser. Cayrol hat das - mit dem Erlebnisbericht über die Konzentrationslager in "Nuit et brouillard" - schon dargetan, vollends grauenvoll wird der Krieg, so meint er, erst in der Rückschau; die Realität des Krieges erhält in der Rückschau eine noch grössere Macht.

Solcherweise wirkt sich die Erinnerung nun auch aus im Bewusstsein der Helden von "Muriel". Rückschauend hat ihre Liebe für Hélène etwas an sich, das in ihr Leben Vollendung gebracht hatte, und sie will solche Vollendung wieder herstellen. Alphonse spielt sich hochstaplerisch die gleiche Liebe vor, die bei ihm, dem Schwachen, jedoch stets fragwürdig gewesen war. Bernard lässt in seinem Bewusstsein die Schuld rückschauend herrschen, die Erinnerung überwuchert sein Leben.



Der Wille, die einstige, in der Erinnerung heilige Liebe wieder aufzubauen, führt nur zur inneren Leere. (Zweite von links Delphine Seyrig in der weiblichen Hauptrolle)

Erinnerung zerstört das Leben, wo sie das Bewusstsein überwuchert. Zwingt man sie aber, sich zu äussern, sich in Worten auszudrücken, dann verflüchtigt sie sich. Alphonse weigert sich, die Erinnerung zur Sprache zu bringen; daher ist er es, nicht sie, die die Flucht ergreift. Bernard umgekehrt befreit sich von der Erinnerung, er hat daher die Flucht nicht nötig, sein Weggang kann sich ohne Verstoßheit vollziehen, er ist ein Aufbruch.

Beides, Flucht und Aufbruch, sind Formen, dem Tod auszuweichen, der unaufhebbar zum Leben gehört und dieses Leben als ein Nichts erscheinen lässt. Die Flucht und der Aufbruch sind, wer sähe das nicht ein, bescheidene Möglichkeiten der Befreiung, die sich der Mensch leisten kann. Aber diese Möglichkeit gehört ins Weltbild Jean Cayrol's, dieses tief beunruhigten Schriftstellers, der uns sagt, dass wir in der schlimmsten aller Welten leben. Das Leben, dem Tod zuge-

hörig, also dem Nichts verfallen, ist voller Traurigkeit, und ein wenig Hoffnung gibt es nur, wenn man entfliehen, der Erinnerung sich entziehen kann. So spielt Cayrols Welt, gerade in diesem Film "Muriel", zwischen Traurigkeit und Hoffnung. Die Gebärde der Hoffnung ist ohne Pathos. Alphonse entfernt sich, als tanze er eine Pirouette; Bernard geht weg mit einem Scherz, als habe er sein Leben auf nichts gestellt.

Die Struktur des Films, und hier greift nun Alain Resnais entscheidend ein, ist bestimmt von dem Unvermögen der Helden Cayrols, ihr Leben sinnvoll aus der Vergangenheit heraus weiterzuführen und, mag es einmal zerstört worden sein, wieder aufzubauen. Der Ort der Handlung ist bezeichnend: Boulogne, die vom Krieg zerbombte Stadt, die wieder aufgebaut ist. Aber wie ist sie wieder aufgebaut! Cayrol hat mehrmals dargestellt, wie schwer es ist, nach einem Zusammenbruch wieder aufzubauen, wie schwer es ist, das neue Leben auf den Ruinen zu errichten, und Boulogne mit seiner scheusslichen modernen Architektur, die sich nirgends ins Alte integriert, ist nun das Beispiel, das Symbol dafür. Es gibt keine Harmonie, das Neue drängt sich ein ins Alte, ruinenhaft beides, und das Neue hat keinen Bestand, es rutscht ab, es bleibt unzulänglich. Und doch hat das Leben eine Chance.

Aber das unharmonische Neben- und Ineinander des alten und des neuen Boulogne hat seine strukturelle Entsprechung in der Form des Films überhaupt. Es gibt kein kontinuierliches Erzählen einer Geschichte, vielmehr werden Einzelheiten nebeneinander angehäuft, wirr stehen sie durcheinander, keine ist nach Rang und Bedeutung herausgehoben, alle liegen sie, ohne einen Anschein von Bevorzugung, in einer Linie, und es bleibt dem Zuschauer überlassen, die Bedeutung zu erkennen, die dennoch jede dieser Einzelheiten, die geringste Gebärde, die banalste Dialogstelle haben kann.

Aus dem Ganzen, das in tausend Facetten spiegelt, jene Facetten auszuwählen, die die Wahrheit enthalten, das ist die Aufgabe des Zuschauers. Es vollzieht sich dann in ihm, dem Zuschauer, jener Prozess, dem Cayrol auch seine Helden überantwortet, der Prozess der Desillusionierung. Dass alle Illusionen fallen, das ist die Chance, die das Leben, heute, nach dem Krieg und in den Umwälzungen der Gegenwart, noch hat. Weder Alain Resnais noch Jean Cayrol sind also, wie man meinen möchte, eingefangen in eine Haltung des "l'art pour l'art" oder der blossen Avantgarde. Ihre Welt ist, auch wenn sie auf jegliche Sozialrealität verzichtet, unlösbar verbunden mit unserer Gegenwart, sie ist zwar für den fremd, der in ausschliesslich soziologischen Kategorien urteilt, aber sie ist in ihrer scheinbaren gesellschaftlichen Abgelöstheit eben doch eine Antwort (sicher nicht die einzige mögliche) auf das, was uns heimsucht.

MILLIONEN SUCHEN EINEN MANN (Love is a Ball)

Produktion: England
Regie: David Swifts
Besetzung: Glenn Ford, Hope Lange, Charles Boyer,
Ricardo Montalban, Ulla Jacobsson
Verleih: Unartisco

ms. Fröhliche Unterhaltung bietet dieser Film David Swifts, eines der jungen amerikanischen Regisseure, die Komödie und Satire so pflegen, dass das Publikum lachen kann, ohne sich anstrengen zu müssen. An der Côte d'Azur, deren Schauplätze der Film bunt durcheinander wirbelt, treffen wir auf eine amerikanische Erbin in Begleitung der Grossmutter und eines sauerköpfigen Onkels. Man sucht einen Mann. Er wird angeboten in der Gestalt eines zwar sympathischen, doch herkunftsmässig etwas obskuren Grossherzogs. Der, welcher ihn anbietet, ist ein "Heiratsvermittler" von weltweiter Tätigkeit, hat er es sich doch zum gesellschaftlichen Hobby gemacht, ledigen Erbinnen, besonders Amerikanerinnen, geeignete, von ihm für die Rolle sorgsam präparierte Männer zuzuführen.

Die etwas hochstaplerische Geschichte ist belanglos, aber sie wird von David Swift munter erzählt, und es hat einige köstliche Seitenhiebe gegen Boston, gegen blonde Erbinnen, gegen finanzbedürftige Fürstentümer darin. Der beschwingte Ton entschädigt dafür, dass die Satire dann auf halbem Weg stehen bleibt. An ihre Stelle tritt die Pflege des Mondänen, und selbstverständlich braucht es allerlei Verwirrungen, bis endlich die richtigen Paare zueinander finden. Der Heiratsvermittler, dem die Fäden aus den Händen gleiten, macht schliesslich gute Miene zum bösen Spiel. Charles Boyer spielt diesen cleveren Mann mit Ironie und Charme. In der Rolle eines Chauffeurs, der schliesslich die Erbin in die Arme schliessen darf, lebt Glenn Ford sein gerades Gemüt aus. Riccardo Montalban, den man seit langem nicht mehr auf der Leinwand gesehen hat, gibt einen untadeligen Grossherzog ab, während Hope

Lange, die Erbin, nur dann die ihr von der Rolle zugeschriebenen 21 Jahre glaubhaft macht, wenn die Kamera auf Grossaufnahmen verzichtet.

DER KARDINAL

Produktion: USA
Regie: Otto Preminger
Besetzung: Tom Tryon, John Huston, Romy Schneider u. a.
Verleih: Vita-Films

ms. Drei Stunden dauert Otto Premingers farbiges Epos zu Ehren der Kirche von Rom. Die Grundlage hat ihm der Bestseller "Der Kardinal" von Henry Morton Robinson verschafft. Otto Preminger springt mit der literarischen Vorlage recht frei um. Das ist sein gutes Recht, denn am Roman gibt es nichts, was beschädigt werden könnte. Preminger, ein gebürtiger Wiener, erachtete es darum für angebracht, den Stoff etwas verbindlicher zu machen, als er es in dem doch recht schöngesteigten Buch Robinsons ist.

Wie ging Preminger also vor? Er lässt die Geschichte des amerikanischen Priesters, eines Sohns Bostons, der auf mancherlei Umwegen schliesslich die Karriere eines Kurienkardinals macht, nicht im mehr privaten Raum des geschichtlich Unbezogenen vor sich gehen. Premingers Kardinal steht mitten drin in den Auseinandersetzungen der dreissiger Jahre, er ist der Sendbote des Heiligen Stuhls in Oesterreich und hat den Auftrag, den höchsten Hirten der österreichischen Kirche, Kardinal Innitzer, der soeben die Nazis willkommen geheissen hatte, wieder auf den richtigen Weg zu bringen - was denn auch prompt durch Gottes Hilfe, des Kardinals Nachhilfe und Hitlers Wüten geschieht. Preminger macht sich einen sarkastischen Spass daraus, seine Oesterreicher, die von dem rauschenden Empfang nichts mehr wissen wollen, den sie einst Hitler bereiteten, an dieses Jahr 1938 zu erinnern. Die Wiener haben das dem unterdessen längst Amerikaner gewordenen Regisseur, ihrem ehemaligen Direktor des Josephstädter Theaters, übel genommen, dass er das tat; übel auch, dass "ihr" Kardinal Innitzer in einer Szene des Films Apfelstrudel isst.

Nun, Preminger kümmerte sich um den Aerger der Wiener nicht. Er sammelte in diesem Film unentwegt die Kardinäle, setzte dem, der als Held des Glaubens und der demokratischen Politik auftritt, dem Bostoner also, noch vier andere Kardinäle zur Seite. Für jeden hat er einen Schauspieler gefunden, der würdig ist, die Kardinalswürde zu mimen: Tom Tryon für den jungen Priester, der zuletzt grauhaarig und zerfurchten Antlitzes vor uns steht, aber auch als Kardinal noch die geistliche Würde durch die schlacksigen Bewegungen eines Cowboy auflockert. So etwas wie ein Geist des New Frontier sollte wohl durch Amerikas jüngsten (und fiktiven) Kardinal in die Traditionen der römischen Kurie einbrechen, und die Tatsache, dass das Filmvorhaben Premingers in Rom selbst von höchsten Orten aus gefördert worden ist, mag ein Hinweis darauf sein, dass man daselbst gar nicht so abgeneigt war, sich solchen revolutionären Geist bestätigen zu lassen.

Anders als Tom Tryon, der Glaubensheld des Films, erscheint Joseph Meinrad, der Innitzer spielt; er gibt einen Mann, der ein reiner



"Millionen suchen einen Mann", ein Unterhaltungsfilm mit Spitzenbesetzung: links Charles Boyer, in der Mitte Hope Lange, rechts Glenn Ford

Tor des Glaubens an die Deutschheit war, bitter dann aus der erlittenen Enttäuschung aufwachte. Raf Vallone seinerseits stellt einen weltmännisch lächelnden, von der Melancholie des öfteren Scheiterns zur Nachsicht gereiften Kardinal vor, der seinen ehemaligen Schüler aus Amerika unterstützt. John Huston aber donnert, in der Rolle des Bostoner Erzbischofs, einen ebenso bärbeissigen wie zart fühlenden Kirchenfürsten auf die Leinwand. Der ganze Film hat den Ton einer Gardinenpredigt an sich. Denn Preminger scheut sich nicht, auch den Amerikanern und ihren Rassenvorurteilen den Spiegel vorzuhalten. Sein Held ist ein mutiger Vorkämpfer der Rassenintegration; Er wird vom Ku-Klux-Klan regelrecht ausgepeitscht. Die Aura des Märtyrertums schwebt auch sonst im Raum. Denn selbstverständlich drohen dem politisch handelnden Priester allerlei Gefahren.

Freilich, eine Gefahr, die sich ihm - in jüngeren Jahren - auch so naht, ist die Liebe (in Gestalt der unter kühler Maske agierenden Romy Schneider). Man sieht, nicht ohne Glaubenskrise, nicht ohne Anfechtung geht es in dem Leben des Priesters ab. Preminger schürzt die melodramatischen Aktionen geschickt, mischt zur Erbauung der Augen, des Gemütes und des Geistes heilige Handlungen der Kirche und menschliche Versuchungen sowie Standhaftigkeiten ineinander und durchwirkt das ohnehin schon aufregende Leben seines Helden mit Episoden aus den bösen politischen Weltläufen der dreissiger Jahre. Er tut das, um einen fulminanten Schluss rechtfertigen zu können: des eben zum Kardinal ernannten Amerikaners erste Rede in der Autorität des neuen Totalitarismus, welchem aber eine Rückbesinnung der Kirche auf die Demokratie vorausgehen habe. Man sieht, Otto Preminger versteht es, die Opportunität des Augenblicks beim Schopf zu packen.

ZWEI WHISKY UND EIN SOFA

Produktion: Deutschland
Regie: Günter Gräwert
Besetzung: Maria Schell, K. M. Vogler, Nadia Gray,
Robert Graf
Verleih: Monopol

ZS. Ein Erstlingsfilm eines jungen Regisseurs, der ehrgeizig nach echter Komödie strebt. Das ist ihm nicht gelungen, er hat noch manches zu lernen. Allerdings nicht äusserlich, er kennt zum Beispiel den amerikanischen Film so gut, dass er fast alle Gags von diesem übernimmt. Es fehlt am Blick für die echte, leichte Form der Komödie.

Allerdings ist schon das Drehbuch schwach. Eine junge Architektin versucht, um jeden Preis den Bauauftrag einer amerikanischen Millionärin zu erhalten. Zu diesem Zweck muss sie einen sehr gefährlichen Konkurrenten ausschalten, was denn auch auf den altbekanntem Umwegen mit Verwechslungen, Täuschungen und unvorhergesehenen Ereignissen versucht wird. Selbstverständlich endet die Geschichte nach diesen gewohnten Verwirrungen mit der Heirat der Beiden. Der Mangel an originellen Einfällen und die Unsicherheit des Regie-Anfängers zusammen mit den Schwächen des Drehbuches, welche durch Stilisierungsmittel nicht aufgewogen werden, haben nur eine schlechte Imitation veralteter Produkte aus der amerikanischen Traumfabrik fertiggebracht. Erschwerend wirkt, dass es dem Regisseur nicht gelang, oder dass er sich nicht getraute, die Schell richtig zu leiten, welche eine strenge Führung bitter benötigt hätte. Sie ist mehr und mehr unfähig, sich völlig an eine Aufgabe hinzugeben, sich in eine solche hineinzufühlen. Sie wirkt immer wieder gewaltsam übersteigert, konstruiert, unecht. Der Film bekommt damit etwas Unwirklich-Verschrobenes, und langweilt.

LANCELOT, DER VERWEGENE RITTER (Lancelot and Guinevere)

Produktion: England
Regie: R. Schayer und J. Pascal
Besetzung: Cornel Wilde, Jean Wallace, Brian Aherne
Verleih: Universal

ZS. König Arthurs Tafelrunde ist ein fast unerschöpflicher Stofflieferant für historische Kostümfilm. In diesem Film, der in England ein grosser Erfolg war, erobert der tapferste Ritter von König Arthur, Lancelot, für diesen die schön-blonde Tochter eines Nachbarkönigs, Guinevere. Trotzdem sie sich leidenschaftlich ineinander verlieben, übergibt sie Lancelot in Vasallentreue seinem König als Braut. Doch beide können der Leidenschaft nicht widerstehen, die Sache wird ruchbar. Lancelot wird verbannt, während Guinevere

ins Kloster muss. Später rettet er den Königsthron für die rechtmässigen Erben des Königs gegen einen Usurpator, und befreit sich dadurch von der Verbannung.

Die Engländer pflegen diesen Sagenkreis, dem in einer Abwandlung auch die Geschichte von Tristan und Isolde entstammt, auch im Film sorgfältig. Im Unterschied zu amerikanischen Fassungen ist hier alles realistischer aufgefasst, weniger auf äusseren Prunk und Glanz bedacht, zurückhaltender. Verunglückt sind die Liebesszenen, sie wirken im Kostüm in diesem Stil unweigerlich kitschig-komisch. Auch einige Brutalitäten hätten ohne Gefahr für das Ganze weggelassen werden können. Aber es ist eine bemerkenswerte Liebe zur Sache hinter dem Film zu spüren, man hat sich Mühe gegeben. Offensichtlich ist dieser ganze Stoff noch heute in England beliebt. Für Liebhaber des historischen Films nicht uninteressant.

EIN ALIBI ZERBRICHT

Produktion: Oesterreich
Regie: Alfr. Vohrer
Besetzung: Ruth Leuwerik, Peter van Eyck,
Charles Regnier
Verleih: Elite

ZS. Eine beruflich und in ihrer Ehe glückliche Rechtsanwältin muss die Officialverteidigung eines wegen fahrlässiger Tötung vor dem Richter stehenden Lastwagenfahrers übernehmen. Scheinbar ein alltäglicher Fall, nur dass der Angeklagte behauptet, der von ihm Ueberfahrene sei ihm in der letzten Sekunde von drei Männern vor den Wagen geworfen worden. Als sie pflichtgemäss diesen Angaben nachgeht, muss sie in steigendem Masse ein eigenartiges Benehmen ihres Mannes hinnehmen, um schliesslich zu entdecken, dass hinter seiner Liebeshwürdigkeit ein ruchloser Mörder steckt.

Es ist ein guter, psychologischer Reisserstoff, über einen Konflikt zwischen Pflicht und Liebe, in den sich eine lebensstüchtige Frau gestellt sieht, und den sie nach der Richtlinie bewältigt, dass "bei einem Mord alle Bindungen aufzuhören haben". Es kommt gar nicht in Frage, dass sie zusehen würde, wie ein Unschuldiger an Stelle ihres Mannes und seiner Komplizen zu büssen hätte. Leider ist aber die gute Absicht wieder einmal an der Ausführung gescheitert. Nicht nur versuchte man den Krimi nach allen Richtungen mit Problemen und Problemen zu beschweren, sondern liess das ganze Geschehen sich auch im Luxus-Wunderland abspielen, ohne soziale Auflockerung und lebensechte Natürlichkeit. Das starre Kliché wird noch verstärkt durch die Fehlbesetzung der Hauptrolle mit Ruth Leuwerik, bisher der Typ des braven Hausmütterchens, der der Sprung in eine freiere Betätigung keineswegs gelungen ist. So wirkt alles irgendwie unecht, nicht überzeugend, wobei allerdings festzuhalten ist, dass der Film im Ganzen eine Art von Kriminalfilm zeigt, die in der Anlage über dem Durchschnitt der Gattung liegt, und die fortgesetzt werden sollte. Einer der Hauptmängel des bisherigen deutschen Reissers, das schlechte Drehbuch, ist hier mit Sorgfalt vermieden worden, was Hoffnungen auf die Zukunft zulässt.



"Lancelot, (links), der verwegene Ritter" ist ein gepflegter, englischer Historienfilm aus dem Sagenkreis König Arthurs