Blick auf die Leinwand

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Film und Radio mit Fernsehen**

Band (Jahr): **17 (1965)**

Heft 22

PDF erstellt am: **29.05.2024**

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

BLICK AUF DIE LEINWAND

LORD JIM

Produktion : England
Regie : Rich. Brooks
Besetzung : Peter O'Toole, James Mason, Curd Jürgens, Jack Hawkins u. Daliah Lavi
Verleih : Vita

FH. Ein junger Offizier der Handelsmarine träumt von grossen Taten, ist er doch schon in der Ausbildungszeit sehr gut angeschrieben gewesen. Aber als er erstmals selbständig mit einem alten Kasten in einen Sturm gerät, versagt er in einem Augenblick höchster Gefahr :er rettet sich und lässt das Schiff, verleitet von einem minderwertigen Kapitän, im Stich. Entgegen seiner Vermutung geht dieses jedoch nicht unter, und er wird von einem Seemannsgericht als geständig verurteilt. Sein zerstörter Ruf verfolgt ihn jedoch überall hin und lässt den Gejagten nirgends zur Ruhe kommen. Schliesslich bekommt er aber die ersehnte " zweite Chance ", den Beweis für seinen Mut zu erbringen, indem er in Süd-Ostasien die Bewohner der Insel Patusan von einem üblen Tyrannen befreien kann. Aber am Schluss fällt er in die Schlinge eines Piraten, der ihn durchschaut und auf seiner Seelenklaviatur spielt. Getreu seinem den Eingeborenen gegebenen Wort wählt er den Tod, indem er die angebotene Fluchtmöglichkeit ausschlägt.

Der Film beruht auf einer Erzählung von Josef Conrad aus den Achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts, und das spürt man dem Geschehen etwas an. Es werden hier Begriffe von Mut und Ehre zugrunde gelegt, die heute stark überholt sind. Dazu ist die Motivierung reichlich unklar. Lord Jim wird im Film deutlich durch das Bewusstsein seiner ehemaligen Feigheit gejagt, aber er kann den Gegenbeweis erbringen, sodass der Fall als erledigt abgeschrieben werden könnte. Was nachher kommt, wirkt unnötig aufgesetzt. Bei Conrad hat jedoch alles einen andern Sinn : da wird er nicht durch sein einmaliges, ehrloses Versagen gejagt, sondern von der schweren Enttäuschung im Innern über sich selbst, dass er nicht derjenige ist, der mutige, entscheidungssichere Offizier, für den er sich gehalten hat. Er will sich immer wieder beweisen, dass er dies trotzdem ist, und fällt aus diesem Grund dem Piratenkapitän zum Opfer, der ihn richtig zu nehmen weiss, weil er aus falsch verstandenem Mut alle Vorsicht ausser Acht lässt. Wieder einmal ist das Buch besser als der daraus gezogene Film. Dazu ist der Schluss, die Sühne, nach unsern Ueberzeugungen unannehmbar, wohl auch nach der heutigen Sitte der Eingeborenen.

Die Gestaltung dagegen ist bemerkenswert und zeigt einige ausgezeichnete Szenen, vor allem in den Kämpfen der Eingeborenen gegen ihre Bedrücker. Es ist so doch ein zur Gruppe der Abenteuerfilme gehörender Unterhaltungsfilm entstanden, der auch etwas gehobene Ansprüche zu befriedigen weiss. Die Aktionen folgen sich Schlag auf Schlag, beinahe wie bei einem Thriller,und das Interesse reisst kaum je ab. Nur Curd Jürgens wird seiner Rolle nicht ganz gerecht.

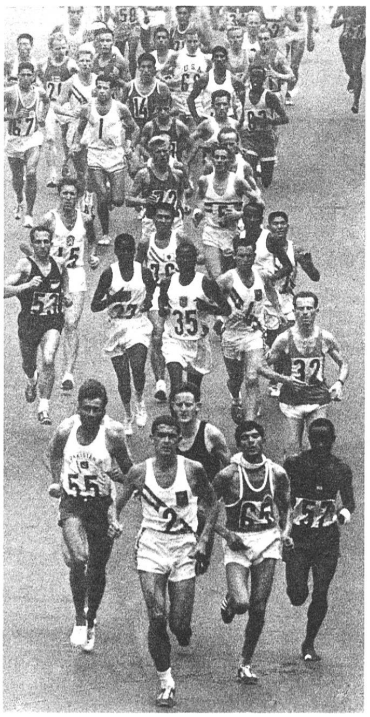
TOKIO OLYMPIADE

Produktion : Japan
Regie : Kon Ichikawa
Besetzung : Dokumentarfilm
Verleih : Monopol

ms. Am 20. März 1965 fand in 55 Kinosälen Tokios die Uraufführung des Olympiadefilms von Kon Ichikawa statt. An den Filmfestspielen von Cannes, etwa anderthalb Monate später, war der Film - in einer gekürzten Fassung - zum erstenmal in Europa zu sehen. Die Festspiele von Berlin und Locarno setzten ihn einfach auf ihre Programme. Wo immer der Film gezeigt wurde, schlug er in seinen Bann. Das Lob war beinahe einhellig.

Kon Ichikawa, der "Tokyo Olympiad" gedreht hat, ist ein Spielfilmregisseur. Sein Name steht ruhmreich zu Blatt in den Annalen der japanischen Filmkunst. Mit der "Burmesischen Harfe"errang er 1956 an der Biennale von Venedig den "Goldenen Löwen", mit "Nobi" 1959 in Locarno das "Goldene Segel". Andere Auszeichnungen ehrten ihn für andere Filme, von denen leider nur wenige in unser Land gekommen sind. "Tokyo Olympiad" wurde mit einem ungewöhnlichen technischen Aufwand hergestellt. Er ist der erste Olympiadefilm in Breitformat. Der technische Aufwand ist gewaltig, aber er ist nicht ausschlaggebend für die Qualität des Films, wiewohl er natürlich die Grundlage geschaffen hat für volle künstlerische Entfaltung, die diesen Film über ein Sportereignis so ungewöhnlich macht. Mit 104 Kameras wurde gearbeitet, 556 Personen bildeten die technische Equipe, rund viereinhalb Millionen Franken wurden ausgegeben, und die Vorführung des während der Spiele aufgenommenen Materials an Farbenfilm und an Schwarzweissfilm beansprucht siebzig Stunden.

Das sind Zahlen, die das Ausmass abstecken, nach welchem dieser Film von Anfang angelegt war. Aber die Masse des Technischen und des Geldes, die Masse des belichteten Materials reichen nicht aus, zu erklären, wieso dieser Sportfilm ein Ereignis, ja ein Kunstwunder geworden ist. Der Grund, dass dieses Wunder zustande kam, ist der, dass Kon Ichikawa auf die Reportage verzichtete und statt ihrer eine Vision der Olympischen Spiele gestaltete. Der Verzicht auf die Reportage ist notwendig: es ist das Fernsehen, das -während der Spiele selbst - den Verlauf der verschiedenen Wettkämpfe übertragen hatte. Der bildjournalistischen Aufgabe war somit Genüge getan. Ein Film musste sich also vom Stil des Fernsehens absetzen: durch das, was ihm an Gestaltung möglich ist. Ein Film, wie Kon Ichikawa ihn versteht und schuf, unterscheidet sich vor allem vom Fernsehen durch den optischen Reichtum.



Wettkampf der Menschen aller Farben, Jeder für sich und doch alle Gemeinsam, in "Tokio Olympiade"

Dieser optische Reichtum ist nun aber nicht in der Quantität begründet, nicht in der Anzahl der Kameras, obgleich diese ihn ermöglichen halfen. Der optische Reichtum ist in der künstlerischen Phantasie des Regisseurs begründet, der die ganze Kultur japanischer Kinematographie in sein Werk hineingetragen hat. Kon Ichikawa hatte ein Ziel vor Augen. Es ging ihm nicht bloss darum, ein mehr oder weniger zulängliches Dokument zu schaffen. Er wollte mehr, wollte Tieferes. Die Feierlichkeit jenes Augenblicks wollte er ergreifen, in dem der Mensch seine Grenzen überschreitet. Jene Einsamkeit wollte er ausdrücken, die den umgibt, der, indem er um den Sieg kämpft, gegen sich selbst kämpft Das Bild des Menschen in einer Situation des Aeussersten, das schwebte ihm als Sinn und Gehalt seines Films über die Olympischen Spiele vor. Seine Spielfilme handeln mit dem Menschen nicht anders. Nur ging Kon Ichikawa dieses Mal eben nicht von einer Fiktion, einer Spielhandlung aus. Der Ausgangspunkt war die Realität, wie sie sich an den Wettkämpfen der Spiele in Tokio darbot.

Um das Ziel zu erreichen, musste Kon Ichikawa von sicherer Grundlage aus arbeiten. Diese sichere Grundlage gewann sich der Regisseur, indem er zunächst ein Drehbuch ausarbeitete. Das bedeutet: Kon Ichikawa überliess nichts dem Zufall, nichts der Spontaneität, nichts dem sogenannten ungestellten Augenblick des Ereignisses! Vom Drehbuch her wurden die Positionen der Kameras festgelegt, vom Drehbuch her die Struktur des Films, der entstehen sollte, fixiert. Als das Material dann vorlag, wurde es auf die Tauglichkeit geprüft, die Gedanken des Drehbuchs zu verwirklichen, und wurde das Drehbuch nach dem Material, das sich ergeben hatte, seinerseits modifiziert. Ein Ineinander schöpferischen Tuns, dessen Ergebnis die Vision der Olympischen Spiele ist, die Kon Ichikawa vorhatte: dass der Zuschauer durch die gefilmten Ereignisse der Wettkämpfe hindurch mit Ueberraschung des Wunders gewahr wird, das der Mensch ist. "Wenn der Zuschauer diesen Film sieht", schrieb Kon Ichikawa aufs erste Blatt des Drehplanes, "so muss er bis ins Tiefste den Triumph des Menschen empfinden, und dass der Mensch durch ihn seine Tragödien erlebt."

"Tokyo Olympiad" ist ein Farbenfilm. Jedoch die Farbe ist nicht naturalistisch. Es wird mit den Farben gespielt, dramatisch gehandelt. Die Farbe ist Ausdruck, integriert in Bild, Teil und Darstellung des sportlichen Ereignisses, das das Bild zeigt; Ausdruck der Stimmung, Pathos des Augenblicks, und sie ist auch frei verwaltetes Spiel, das seinen Sinn in sich selber trägt. "Tokyo Olympiad" ist ein Tonfilm. Aber der Ton ist nicht realistisch angewendet. Er ist gestalterisches Mittel, mit dem Bild kombiniert oder gegen das Bild kontrapunktiert. Das Schlagen der Seile an den Fahnenmasten, das Flattern der Flaggen, das Schlagen der Füsse auf der Aschenbahn, das Schlagen der Körper auf den Brettern der Turnbühnen, das Aechzen der Hände beim Turnen am Reck, das Stöhnen, das Keuchen, der explosive Schrei beim Hammerwerfen, beim Kugelstossen das Ausstossen der gesammelten Luft aus der Lunge, das knappe, trockene Aufprallen des Stabes beim Stabhochsprung, die Erlösung der Brust und der Leisten beim Gewichtstemmen: vielfache Elemente des Tons, expressiv gesteigert, zu Symbolen des Menschlichen verdichtet. Oder das Verstummen jeglichen Geräusches, des Jubels der Zuschauer, des Keuchens der Wettkämpfer, des Flatterns der Flaggen: etwa beim Hürdenlauf der Damen, wo - in wechselnden Kameraeinstellungen - nur die Anstrengung, die Geschmeidigkeit, die Spannung der Körper gezeigt wird: bis zu jenem Augenblick des Sieges, wo

der Ton wieder einbricht, das Keuchen der Läuferinnen, der Beifall des Publikums. Bald der Ton, bald das Bild, beide in Spannung und Gegenspannung zueinander geordnet, geben so Momente des Menschen, wie er über sich selber hinauswächst in der Grenzsituation der äussersten Möglichkeiten seines Körpers.

Der Film ist durch und durch gestaltet, mit einem Kunstwillen, der um kein Mittel, das das Medium Film zur Verfügung stellt, verlegen ist. " Tokyo Olympiad" hat Stil, und die Prinzipien dieses Stils können etwa an zwei Beispielen begreifbar gemacht werden.

Der 100-Meter-Lauf: er blendet auf in seinem unglaublichen Tempo, den zehn Sekunden des Siegers. Und dann, in einigem Abstand dazu, die Sequenz (selbstverständlich vorbereitet), wie es zu diesem Final kam, zum Sieg dieses Finals: jeder Läufer des Finals in seiner Individualität, in seinem läuferischen Stil, einzeln, betrachtet, im Genuss der Zeitlupe. Oder: der Marathonlauf, der die Spiele abschloss. Präzise Einzelheiten aus dem Gesamtverlauf, aus dem Feld, und dann der Schluss, der einsame Lauf des Aethiopiers Akebe, des Siegers: der Kopf, der Oberkörper im Bild, das Phänomen zunächst einer "Laufmaschine", dann aber - auf dem unscharfen, in farbige Flecken aufgelösten Hintergrund der Zuschauer entlang der Strassen - die "Einsamkeit des Langstreckenläufers", die Einsamkeit des Siegers in Konfrontation mit dem Publikum, das anonym bleibt.

Das Publikum bleibt anonym, auch in seiner Begeisterung, die aus japanischen, amerikanischen, russischen, europäischen Gesichtern zusammengesetzt ist. Es erscheint - in einem kurzen mittleren Teil - in knappen Impressionen, die zum Schönsten, Skurrilsten, Komischsten gehören. Es erscheint immer wieder als optischer, als akkustischer Hintergrund, als etwas, das in Augenblicken aus der Anonymität herausbricht, individuell, menschlich wird - menschlich im unbewussten, von den sportlichen Leistungen inspirierten Vollzug der Idee, die hinter den Olympischen Spielen steht; der Idee der Zusammengehörigkeit aller Menschen, von welcher die Völker - so sagt der Film in weiser Bescheidung - alle vier Jahre träumen.

" Tokyo Olympiad " nimmt diesen Traum ernst, aber er übertreibt seinen Wert nicht, er belässt ihn im Rahmen des Sportlichen, nimmt ihn ernst für die ihm zugehörende historische Stunde. Stärker als die manifeste Feierlichkeit eines Wunsches nach Völkerversöhnung zielt Kon Ichikawas Film auf die Vision des Menschen hin, der im Kampf um den Sieg gegen sich selbst kämpft. Die Schönheit des menschlichen Körpers wird gefeiert, des Körpers von Männer und Frauen, die im Wettkampf stehen, ihre Körper an der Grenze des Aeussersten beherrschen, über diese Grenze hinwegtragen. Hier verwirklicht sich der Sinn der Olympischen Spiele: es gibt in der Tat keine Nationen, keine Völker mehr, es gibt einzig noch Körper, durchgebildete, schöne, starke Körper junger Männer und Frauen, schwimmender, turnender, laufender, reitender, springender, ringender Athleten. Kein Sieg zählt nun mehr, obgleich die Sieger im Vordergrund stehen, nur noch die Vollendung des Menschen, sein Triumph in und durch seinen Körper.

So ist Kon Ichikawas Film zuletzt und in seinem Innersten ein Hymnus auf den Eros. Der erotische Glanz der Schönheit ist dort, wo der Mensch mit dem Pfunde wuchert, das ihm im Körper, nicht nur im Geist, gegeben ist. Kon Ichikawas Film empfängt durch diesen Eros, der als sittliches Gebot wirkt, einen Zug ins griechisch-antike Verständnis der Olympischen Spiele, das in der Realität dieser Spiele unserer Tage durch die Ehrgeize des Spitzenkönners vielfach verloren gegangen ist. "Tokyo Olympiad" ist solcherart zuletzt wohl nicht ein Bericht über die Spiele 1964. Er ist die Vision einer Möglichkeit der Spiele, eines geistigen Gehalts, der zwar von den Organisatoren der Spiele jeweils heraufbeschworen wird, der im Film aber erst zur Wahrheit wird aus der Begabung eines Künstlers heraus, dem es vorschwebte, auf diesem Wege in die Natur des Menschen einzudringen und den Menschen, wenigstens für Augenblicke, in seinem Besten, seiner Liebe, seiner Solidarität, seinem Mut, sichtbar zu machen.

SEIN ODER NICHT-SEIN

(To be or not to be)

Produktion : U S A
Regie : Ernst Lubitsch
Besetzung : Jack Benny, Carole Lombard, Felix Bressart, Robert Stack
Verleih : Columbus

FH. Unter den gegenwärtigen Reprisen ist dieser Film von Ernst Lubitsch jedenfalls von filmgeschichtlichem Interesse. In ihm hat dieser bedeutende Regisseur aus den Glanzzeiten des Films, der als Emigrant nach Amerika gehen musste, nochmals seinen scharfen Witz und seine Befähigung zur Satire nachgewiesen. Er nimmt darin die Nazis aufs Korn, indem er die Lächerlichkeiten, das Bombastische, den Rassenhass, den Kadavergehorsam, die Kriecherei anprangert. Polnische Schauspieler, die eine Widerstandsgruppe bilden, bemächtigen sich deutscher Uniformen in ihrem Theater und leisten sich einige köstliche Dinge, um die Gestapo an der Nase herumzuführen, ihren Agenten zu erledigen und für die eigenen Leute nach Kräften zu sorgen. Sogar ein falscher Hitler wird zur Steigerung der Verwirrung produziert.

Lubitsch wusste 1942, als er den Film drehte, noch nichts von den grauenhaften Konzentrationslagern und den Massenvernichtungskammern. Sonst wäre er wahrscheinlich mit den Nazis anders ins Gericht gegangen. Ruchloser Bestialität kommt man nicht mit Satire und Verspottung bei. Hier aber zeigt sich Lubitsch immer noch von einer menschlich-gütigen Seite, die dem Nazismus, wie wir ihn heute kennen gelernt haben, nicht angepasst ist. Der Film allerdings gewinnt auf diese Weise; auch einige schwankartige Stellen sind dadurch erträglich. Gespielt wird durchwegs sehr gut, und Lubitsch hat das Geschehen spannend angelegt.

ERSTER SIEG

(In Harm's way)

Produktion: USA
Regie: Otto Preminger
Besetzung: John Wayne, Patricia Neal, Kirk Douglas Dana Andrews
Verleih: Star-Film

ms. Das Festival von Cannes wird seit Jahren übungsgemäss mit einem Spektakelfilm eröffnet. Dieses Jahr war es Otto Premingers "In Harm's Way, ein Kriegsfilm. Selbstverständlich lief er ausser Konkurrenz, denn soviel Feingefühl entwickelt Hollywood seit einiger Zeit, dass es weiss, dass solche Filme in einem Wettbewerb der Filmkunst nichts zu suchen haben. Weil "In Harm's Way" ein Kriegsfilm ist, verdarb er indessen allen jenen Kritikern die Laune, die jeden Kriegsfilm, der aus Hollywood kommt, als die teuflische Bemühung Amerikas anprangern, das eigene Volk für einen (selbstverständlich imperialistischen) Krieg zu konditionieren. Wer kühleren Kopf behielt, war zwar geneigt, dem abschätzigen Urteil über Premingers Epos beizustimmen, aber aus künstlerischen Erwägungen heraus, und keineswegs darum, weil es zur Tagesmode gehört, die Amerikaner zu Sündenböcken zu stempeln und ihre Kriegsfilme als Instrumente einer Politik des Kalten Krieges zu verketzern. In dieser Verketzerung kann redlicherweise schon darum nicht mitgemacht werden, weil auf der andern Front die Kriegsfilme auch vorhanden sind, hier nun tatsächlich auf das penetrant verfolgte Ziel hin angelegt, dass es den guten Krieg gibt. Wer dieses Ziel etwa in den russischen Kriegsfilmen nicht wahrnimmt, der will es wohl nicht sehen.

Nun, Otto Premingers "In Harm's Way" ist deshalb ein wenig erfreulicher Film, weil er ohne Hemmung nach dem Rezept gemacht ist, das Erfolg verspricht: als Mischung von Kampfszenen mit Szenen privaten Lebens, vor allem traulicher und zuweilen auch untraulicher Familienereignisse und frischfröhlicher oder moralisch zweifelhafter Beziehungen zum weiblichen Geschlecht. "In Harm's Way" ist ein Film, der mit Pathos operiert, den Krieg zwar nicht gerade verherrlicht, ihn aber

Eine bemerkenswerte Reprise ist der Film "Sein oder Nicht-Sein", der die Nazis 1942 witzig lächerlich macht, als ihre grauenhaften Untaten noch unbekannt waren.

als ein forsches Handwerk vorstellt. Preminger rückt denn auch in den Vordergrund einen Offizier, seines Grades ein Admiral, der mit der Unerschrockenheit und mit dem gestählten Mut eines Cowboys in den Kampf zieht. John Wayne spielt denn auch diesen Admiral, der zum Zug erst kommt, nachdem andere versagt haben (der Versager ist auch ein Admiral, gespielt von Dana Andrews), nach der Art, die ihm liegt, als einen Haudegen. Um diesen Mann sind die andern Figuren gruppiert: so, dass er, der Ritter ohne Furcht und Tadel, im hellsten Licht erscheint. Näher an dieses Licht, das selbstverständlich auch reinigend wirkt, ist ein Commander gerückt, dargestellt von Kirk Douglas, ein moralisch angeschlagener Bursche, der aber als ein Furchtloser für seine Zwiespältigkeit und seine innere Morschheit sühnt.

Die Geschichte, die uns Preminger erzählt, trägt sich in Pearl Harbour zu. Der Angriff auf Pearl Harbour, wo die Amerikaner ihre leichtsinnigen Feste feiern - nur eben unser Held, damals noch Captain, wacht mit seinem alten Kreuzer draussen auf dem Meer -, eröffnet den Reigen der dramatisch und mit viel Realismus inszenierten Kampfszenen. Wie hart der Weg dann bis zum ersten Sieg über die Japaner ist, wie viel Harm einer, der ein braver Mann ist, nämlich unser Held, auf sich zu nehmen hat, bis er am richtigen Platz, dem ihm gebührenden Kommandoplatz steht, davon erzählt die Geschichte im weiteren. Preminger ist ein geschickter Regisseur, er setzt gewaltige Mittel ein (obgleich man manchmal erkennt, dass nicht die richtigen Schiffe auf den Wogen des Pazifischen Ozeans aufkreuzen, sondern Modellboote auf der gekräuselten Fläche eines Basins), und die Seeschlacht, mit der er den Film für die amerikanische Marine, aber auch für sich selbst siegreich beendigt, ist hervorragend in Szene gesetzt: das strategische Genie des Admirals wird bestätigt, die Soldaten bestehen ihre erste grosse Feuerprobe, der Tod fürs Vaterland ist nicht leicht, so doch schön und empfiehlt sich der Nachwelt.

Otto Preminger verzichtet natürlich nicht darauf, seinen Film mittelbar auch auf unsere Gegenwart zu münzen. Wachsamkeit, den Kampf für die Freiheit jederzeit wieder aufnehmen zu können und zu müssen, lehrt uns "In Harm's Way". Dass diese Wachsamkeit nötig ist, zweifelt niemand, dem es mit unserer Freiheit ernst ist. Zweifel aber sind erlaubt an der Tauglichkeit der pompösen Predigt, die uns Preminger durch diesen Film hält. So unskeptisch wird heute ein Krieg von niemandem mehr auf sich genommen. So schlicht als das Handwerk braver Soldaten kann man den Krieg nicht mehr zeichnen. Dass Preminger gegen seinen Helden, den Admiral, andere setzt, die Versager sind oder vor dem eigenen Volk ganz einfach als seine Retter dastehen wollen, ist zwar ein dramaturgisch berechtigtes Spiel, aber die Grossmut des Sieges, also der Amerikaner, die ihre Schwächen eingestehen und sie der Kritik aussetzen können, ist es nicht. Ohne Schatten vielmehr soll der Recke dastehen, und er steht in um so hellerem Licht, je stärker die andern ins Dunkel gerückt sind. Für "In Harm's Way" galt als Richtmass der Inszenierung nicht die Realität des Krieges, sondern die unkomplizierte Heldentümelei des Cowboyfilms.

SCHLOESSER IM SAND

(The Sandpiper)

Produktion : USA
Regie : Vincente Minelli
Besetzung : Liz Taylor, Richard Burton, Eva Maria Saint
Verleih : MGM

FH. Dadurch, dass ihr Kind von den Behörden der Internatsschule des Geistlichen Dr. Hewitt überwiesen wurde, kommt die Künstlerin Laura mit diesem in Berührung. Sie führt ein einsames, romantisches Outsider - Leben, das die Behörden nicht gerade als geeignete Atmosphäre für einen Knaben ansehen. Die Beiden fassen schnell Zuneigung zueinander, die trotz der Ehe des Geistlichen in eine heftige Leidenschaft umschlägt. Als ein Skandal in Aussicht steht, gewinnt er die Kraft zur Trennung und sucht sich auswärts eine neue Position, während Laura als Künstlerin gereift ist.

Wenn hier versucht wurde, das Leben einer alleinstehenden, emanzipierten Frau zu schildern, die im heutigen Amerika mehr Möglichkeiten als im traditionsgebundeneren Europa besitzt, so ist das Porträt nicht ins Allgemeingültige gewachsen. Es ist alles viel zu sehr mit der schönen, farbigen, perfekten Sirupsauce des amerikanischen Unterhaltungsfilms übergossen. Es gibt orangene Sonnenuntergänge, grossartige Canons, endlos rollende Meereswellen, die alles mit schöner Gefühligkeit zudecken, die nicht echt wirkt. Nur die menschlichen Konflikte sind nicht vertieft, es ist alles typisiert. Man kennt die Figuren schon lange: der Pfarrer, der im Wohlstand lebt und ein Heuchler ist, der eine vorbildliche Ehe vortäuscht ; die eigenwillige, auch auf erotischem Gebiet " vorurteilsfreie ", arme Künstlerin als Gegenpol ; die vertrauensselige Hausfrau, welche die Wohlanständigkeit vertritt.

Der Film ist für das Ehepaar Liz Taylor und Richard Burton gedreht worden, aber Liz zeigt sich einmal mehr als äusserlich schöner Star, dem aber die innerliche Ueberlegenheit fehlt, um die Geschichte glaubhaft zu machen. Allerdings hat auch der Regisseur versagt, wenn er zum Beispiel ihr Haus äusserlich als ärmliche Bretterbude hinstellt, innen aber als annähernd luxuriöses und komfortables Heim. Auch ist die Aermste aus der Bretterbude immer nach der neuesten Mode frisiert und angezogen. Mit all dem wird der Film jedenfalls für den an einen ehrlichen Realismus gewohnten Europäer unglaubwürdig, worüber auch nicht das hochmoralische Ende oder die grandiose Landschaft hinweghelfen kann. Gerade der Schluss des Konfliktes ist keineswegs zwingend ; auch hier mischt sich wieder eine platte Gefühligkeit an Stelle von echter Wandlung ein, die doch allein die Lösung eines solchen Konfliktes bringen könnte. Aus dem Angriff auf Bigotterie und Heuchelei ist nichts geworden als ein Unterhaltungsfilm, der mehr zu sein vorspiegelt, aber dadurch sogar als solcher fragwürdig wird.

VON DER LIEBE

(De L'amour)

Produktion: Frankreich
Regie: Jean Aurel
Besetzung: Anna Karina, Elsa Martinelli, Jean Sorel
Verleih: Columbus

ms. Die Wege gewisser Filmleute sind seltsam. Es ist Mode, und zwar eine recht üble, Filme über Geschlecht und Liebe zu drehen. Von ihnen verspricht man sich die Gefolgschaft des Publikums. Selbstverständlich bemüht man sich bei diesen Filmen um eine Legitimation der Kühnheit und der Aggressivität. Zweierlei Art ist diese Legitimation: entweder behauptet man, soziologische Analysen vorzulegen und die gegenwärtige Welt im Brennspiegel des Liebesverhaltens zu erfassen, oder man beruft sich mit der Absicht, einen kulturellen Ausweis zu erbringen, auf Schriftsteller, deren Ansehen gefestigt ist. Das Resultat ist im ersten Fall etwa ein Film wie "Paris secret", der kürzlich zu sehen war; im andern Fall ein Film wie "De L'amour", der soeben angelaufen ist.

De L'amour wurde von Jean Aurel gedreht, dem Dokumentaristen, der sich bisher als Kompilationsregisseur von "1914-1918" und "Die Schlacht um Frankreich" einen interessierenden Namen gemacht hat. Mit seiner Herkunft vom Dokumentarfilm und von der filmischen Recherche her wird sein Film "De L'amour", der ein Spielfilm ist, scheinbar durch das Argument gestützt, es handle sich um ein Produkt der soziologischen Analyse. Zudem beruft sich Jean Aurel auf Stendhal. Er glaubt sich also auch im Besitz der literarischen Autorität. Freilich geht Jean Aurel nicht soweit, dass er vorgeben würde, Stendhals kritisch-psychologische Abhandlungen "De L'amour" als Ganzes und in Treue zu adaptieren; dazu ist er zu vorsichtig angesichts der tatsächlichen Autorität, die Stendhal in Frankreich (und auch in andern Kulturkreisen) hat. "Influencé par Stendhal" nennt er seinen Film, und er setzt uns einige Episoden vor, die sich nach Motiven und Themen an des Schriftstellers Werk (das selbstverständlich kein Roman ist, wie die Kinoreklame ankündigt) anlehnen.

Es kann natürlich nicht geleugnet werden, dass Jean Aurels Film in einem gewissen Grade in der Tradition Stendhals und der Psychologie des 18. Jahrhunderts steht, die die Leidenschaft, die Liebe, kritisch und ironisch auf einen egoistischen Kern zurückführte. Aber Jean Aurel lässt nichts von der psychologischen Leidenschaft, nichts von der Formvollkommenheit spüren, die einem Stendhal bei der Behandlung dieser Themen der Liebe die Feder geführt hat. Alles ist Vorwand. Es ist Vorwand für einen Film, der Stendhalsche Bestandesaufnahmen und Motive aufgreift, sie episodisch ausweitet und auf unsere Tage überträgt. Der Film selbst will dabei nichts anderes, als die Frivolität spielerisch auskosten, wobei das Spiel weder künstlerisch substantiell wird noch immer jenen hohen Grad an Intelligenz und seelischer Einsicht aufweist, der das Gewagte rechtfertigt, es zum Stimmen bringt und es gar elegant macht. Die Erotomanie von Frauen, die Unersättlichkeit des in seiner Polygamität unkritisch bestätigten Mannes treten recht handfest in den Vordergrund. Die Libertinage wird kaum in ironischer Brechung und damit in moralischer Erheblichkeit vorgeführt, sondern erscheint recht oft - ohne Geschmack - als Selbstzweck. Und selbstverständlich wird die Moral am Schluss angehängt, die Rache am Mann, der sühnt, weil er ein Egoist ist, die Frauen verführt, missbraucht, betrogen, gequält hat. Aber die Moral ist täuschendes Anhängsel.

Jean Aurel glaubt, spritzig und witzig zu sein; er ist vor allem aber plump. Er glaubt seinen Film begründet in der Tradition der Literatur und des Films, etwa Max Ophüls "La ronde", aber er setzt lediglich die Reihe der pseudosoziologischen Filme und die erkenntnislose Frivolität eines gewissen französischen Films, etwa eines Roger Vadim, fort.