

Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband
Band: 13 (1961)
Heft: 18

Rubrik: Blick auf die Leinwand

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 22.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

BLICK AUF DIE LEINWAND

DIE EHE DES HERRN MISSISSIPPI

Produktion: Deutschland

Regie: Kurt Hoffmann

Besetzung: Johanna v. Koczian, Hansjörg Felmy,

O. W. Hasse, Charles Régnier, Martin Held

Verleih: Praesens-Films

ms. Als am diesjährigen Festival von Berlin "Die Ehe des Herrn Mississippi" vorgeführt wurde, stieß der Film, den der deutsche Regisseur Kurt Hoffmann nach dem Bühnenstück von Friedrich Dürrenmatt unter interessanter Assistenz des Dichters gedreht hat, bei Publikum und Kritik auf ein einziges Missverständnis. Die einen, wohl in Unkenntnis des Theaterstückes urteilend, protestierten gegen die angebliche kommunistische Tendenz des Films, die anderen, vor allem die literarisch orientierten Kritiker, hielten es für angebracht, Dürrenmatt gegen seinen Regisseur in Schutz zu nehmen und Hoffmann vorzuwerfen, er habe das Spiel des Schweizer Dichters falsch inszeniert, es in seiner Aussage verändert oder doch die Gewichte verlagert. So mussten Dürrenmatt und Hoffmann, die in Berlin als ein einträgliches Künstlerpaar auftraten, auf der ganzen Linie eine Niederlage einstecken. Die paar Ausnahmen, die es in der Beurteilung gab, bestätigten höchstens wieder einmal die Regel.

Die Anklage, dass "Die Ehe des Herrn Mississippi" ein Machwerk kommunistischer Gesinnung sei und die Würde der freien westlichen Demokratie untergrabe, ist zu unsinnig, als dass sie widerlegt werden müsste. Es ist schlicht festzustellen, dass, wer solcherart urteilt, Story und Aussage des Films wie des dahinter stehenden Theaterstücks nicht verstanden hat. Man weiss, dass - nach den eigenen Worten Dürrenmatts - der Inhalt des grotesken Spiels das nicht unbedenkliche Schicksal dreier Männer ist, die sich, aus verschiedenen Motiven und mit verschiedenen Methoden, nichts mehr und nichts weniger in den Kopf setzen, als die Welt teils zu ändern, teils zu retten, und die das nun freilich grausame Pech haben, mit einer Frau zusammenzukommen, die weder zu ändern noch zu retten ist, weil sie nichts als den Augenblick liebt. Der erste dieser Männer ist Florestan Mississippi, Staatsanwalt und blutrünstig, Fanatiker der Gerechtigkeit, Proselet des Alten Testaments. Er hat, um seine ehebrecherische Frau zu bestrafen, diese vergiftet, heiratet nun die kühle Anastasia, die ihrerseits aus Eifersucht ihren Gemahlt mit Gift ums Leben gebracht hat, und richtet diese neue Ehe als höllenböse Söhne für die unerkannt begangenen Verbrechen gegen die früheren Gatten ein. Der zweite ist Frédéric René Saint-Claude, wie Mississippi aus der Gosse stammend, der nicht das Alte Testament zu seinem Schwurbuch gemacht hat, sondern Karl Marxens "Kapital" und der Oberst nun der Roten Armee, zurückkehrt, um im Staat, wo Mississippi Staatsanwalt ist, die Weltrevolution in Gang zu setzen. Als dritter gesellt sich zu den beiden Graf Bodo von Uebeloh-Zabernsee, ein Arzt, der herunterkommt, weil er "das Abenteuer der Liebe" auf sich nimmt, dieses "Unternehmen, das zu bestehen oder in dem zu unterliegen die grösste Würde des Menschen ausmacht".

Diese drei Männer kreisen um Anastasia, die eine Männerverzehrerin ist, eine Schwester der Lulu, eine Frau, die nur im Augenblick lebt und die, weil sie nur in ihm lebt, nie lügt, nur immer eine andere ist, weil das, was ist, für sie immer stärker sein wird, als das was war, und das, was sein wird. Der einzige, der diese Frau in ihrer Wahrheit erkennt und der an ihr denn auch nicht zugrundegeht, ist Diego, der Justizminister, ein Realist der Macht, der die Macht kalt begreift, nichts anderes sonst, und der die Welt umarmt als einer, der sie beherrscht wie sie ist, während die andern, Mississippi, Saint-Claude und Graf Bodo sie ändern, sie retten wollen und deshalb an ihr, wie an der Frau, die sie lieben, verderben. Das Wechselspiel der Liebe, das sich zwischen Anastasia und den vier Männern zuträgt, ist verbunden mit dem Haupt- und Staatsakt der politischen Revolution, die alle als ihre Opfer verschlingt, ausgenommen Diego und Anastasia, die sich als Realisten im Augenblick des Sieges umarmen.

Wie nun unterscheidet sich der Film gegenüber der im Jahre 1955 von Dürrenmatt herausgebrachten zweiten Bühnenfassung? Sehen wir davon ab, dass Dürrenmatt, der das Drehbuch selbst geschrieben hat, zusammen mit seinem Regisseur Inszenierungsdetails realisiert hat, die in den darstellerischen Mitteln des Films begründet sind und die darum den Film von jeder Bühneninszenierung unterscheiden - seien wir davon ab, und wir werden feststellen, dass am geistigen Gehalt nichts geändert, nichts abgestrichen, nichts ins Leichte, Unverbindliche hinübergespillet worden ist. Die Figur Diegos freilich tritt stärker in den Vordergrund, wie er die Fäden spinnt und sie auch in der Hand behält, wie er die Revolution, die er schüren lässt, schliesslich als Sieger dominiert, wie er allen Idealismus, komme er nun von links oder von rechts oder gar vom Himmel selbst herab, missbraucht, lächerlich macht und zuletzt verdirt, das nimmt im Film gegenüber

der Bühne einen grösseren Platz ein, richtigerweise, muss doch die Figur des Gegenspielers der drei, die alles in Gang bringen, schon aus Gründen der dramaturgischen Ausgeglichenheit stark sein. Anderseits tritt die Figur des Grafen Bodo etwas zurück, weniger freilich darum, weil Dürrenmatt diesen Don Quichote der Liebe hätte fallen lassen wollen, als deshalb, weil er in der Person von Jörg Felmy einen Darsteller hat, der dem grossen Anspruch, einen Narren in Liebe zu spielen, leider nicht gewachsen ist, und der darum von der Regie her ganz offensichtlich zurückgestutzt worden ist. Auch ist Graf Bodo nicht mehr das Schlusswort überlassen; nicht mehr ihm ist aufgetragen zu sagen, dass es aus dieser ewigen Komödie keine Ausflucht geben kann, dass sie vielmehr immer wieder gespielt werden müsse, damit "aufleuchte Seine Herrlichkeit, genährt durch unsere Ohnmacht". Dürrenmatt setzt Mississippi an den Schluss, der nicht, wie auf der Bühne, durch Gift stirbt, sondern im Irrenhaus dahinsieht, Schauobjekt eines gelehrten Professors im Hörsaal der psychiatrischen Klinik, ein verfallener Mann, der nur noch vor sich hinnurmelt, dass die Welt geändert werden muss. Graf Bodos Gottvertrauen, zwar ist es nicht gestrichen, doch erscheint es zurückgedrängt durch das Gewicht, das der jetzt überlebende Mississippi, der entlarvte Staatsanwalt, zugeschoben erhalten hat: eine Ueberarbeitung, die in einem Fortschreiten Dürrenmatts auf seinem Weg der Suche nach Gerechtigkeit zugeschrieben werden darf, ein Schluss, der die Tragik des Untergangs unerbittlicher noch erscheinen lässt, weil sie des Trostes, den Graf Bodo immerhin in sich trägt, nun ganz entbehrt. Dass Saint-Claude, der Weltrevolutionär,



Die bitterböse Ehe des Herrn Staatsanwaltes Mississippi (O.W. Hasse) mit Anastasia (Joh. von Koczian)

stirbt, gehört sich, weil er der Verratene der Frau ist, der Verratene aber auch seiner Partei, die ihm nicht traut, weil er das Ideal begehrte statt der Macht. Aber Anastasia überlebt, sie hat ihren "höchsten" Augenblick, da sie sich dem Sieger, Diego, zuwendet.

Es kann also keine Rede davon sein, dass Dürrenmatts apokalyptische Komödie durch den Regisseur Kurt Hoffmann in der Aussage verfälscht worden sei; was gegenüber der Bühnenfassung anders aussieht, geht einzig aufs Konto des Dichters selbst, der sechs Jahre nach der im Jahre 1955 überarbeiteten Bühnenversion wohl seine Gründe gehabt haben mag, weshalb er die Linien weitergezogen, einzelne Figuren vergrössert und einzelne Situationen verändert hat. Jedenfalls wird man Dürrenmatt selbst diese Gründe zubilligen müssen. Gibt es demnach an dem Film nichts zu bemängeln? Bestände Kritik lediglich in der Bemängelung, wie es in Deutschland allerdings geschehen ist, wo zurzeit eine eigentliche Fronde gegen Kurt Hoffmann stattfindet, so gäbe es zwar mancherlei anzumerken. Zunächst aber ist die Feststellung zu machen, dass es im heutigen Deutschland des Films ausser Kurt Hoffmann keinen einzigen Regisseur gibt, der in der Lage gewesen wäre, Dürrenmatts Stoff auf der Leinwand zu realisieren. Käutner? Dieses einst vielversprechende Künstlers Handschrift ist derart weich, zugleich aber derart differenzierungslos geworden, dass der Stoff des "Mississippi", der die Brillanz des Grotesken verlangt, unter seinen Händen verdorben wäre. Staude? Der Schöpfer des "Untertan" wäre imstande gewesen, Dürrenmatts filmkünstlerischer Sachwalter zu werden; der Routinier der "Rose Bernd" und der "Rosen für den Staatsanwalt", der zur heimatlosen Linken der Bundesrepublik Deutschland gehört, hätte zweifellos seine politische Richtungslosigkeit, die heimlich dennoch nach Osten weist, in den Film hineingetragen. Wicki?

Seine nüchterne, schockhaft harte Art in der "Brücke" wäre am Platz gewesen, aber hätte er, der nun in "Das Wunder des Malachias" so viel deutsch-schwülstiges Pathos an den Tag gebracht hat, auch den Humor, die Ironie, die ätzende Begierde zur Groteske besessen? So blieb Hoffmann.

Hoffmann, Lustspielregisseur unterschiedlichen Niveaus, berühmt jedenfalls seit "Wir Wunderkinder", mit denen er, neben "Der Engel mit der Harfe", wohl sein Bestes geleistet hat, ist ein Künstler, der sehr viel Einfühlungsvermögen besitzt, sehr viel Fingerspitzengefühl, aber wohl manchmal zu wenig Mut, zu wenig Mut nämlich zur allerstrengsten Stilisierung, die Dürrenmatt verlangt, zur allerüberspitzensten Groteske, zur allerfrechsten Verfremdung der Wirklichkeit, die erst in dieser Verfremdung durch das Groteske zur Objektivität gelangt. Hoffmann ist, möchte man sagen, etwas zu liebenswürdig, um die Groteske als eine Möglichkeit des Moralismus wahrzunehmen, wie Dürrenmatt ihn liebt und verkörpert. So kommt es, dass der Film ein zu Wenig an Härte besitzt, ein zu Wenig an Brillanz des scharfen inszenatorischen Verstandes, ein zu Wenig an Stilisierung ins Marionettenhafte, und zuweilen wünscht man sich, das freie, freche Spiel mit allen Möglichkeiten der Aufhebung der Illusion wäre entschiedener getrieben worden. Ein Franzose wie Louis Malle wäre hier der Meister gewesen, der nun Kurt Hoffmann nicht ist. Dennoch, seine Realisierung bietet des Köstlichen viel, ist grundsätzlich richtig, hat, besonders in den Interieurs, den saftigsten Reiz der ironisierten Atmosphäre, weicht auch den Schockwirkungen nicht aus, vermeidet nur zuweilen den Anflug des -hier ungehörigen - Realismus nicht. Besonderes Verdienst gebührt Hoffmann für die Führung der Schauspieler: die Anastasia der Johanna von Kocian ist vortrefflich, grundrichtig, denn nicht die ausladende Verführerin, die ihre Tugenden und Untugenden des Allzuweiblichen zur Schau stellt, hat sie zu sein, sondern die Gefangene ihrer Sinne, die deshalb immer von neuem nach Entladung im Augenblick suchen, die Marionette ihrer Begierde, die sie steif macht; und so wird sie denn auch gespielt. Jürg Felmy kommt an die Schwierigkeiten seiner Rolle des Grafen Bodo nicht ganz heran, entledigt sich aber mit Anstand des Parts; Martin Held steht mit starker Präsenz in seiner Rolle des Revolutionärs Saint-Claude. Charles Régnier, in selbstironischer Weise sich selber spiend, gibt dem Diego eine kalte Eleganz, die eine Form ist, in welcher der Teufel erscheinen kann. Das Glanzstück der schauspielerischen Leistungen aber bietet O. W. Hasse als Mississippi: diszipliniert, hintergründig bis ins Dämonische, brillant im Wortgefecht, Biedermann und Jakobiner, erschütternd am Ende als hilfloser Irrer, der daran gescheitert ist, wie Graf Bodo als Stammer des Glaubens, dass der Mensch nicht geändert werden kann. So endet der Film in einer Elegie, im offenbaren Leiden, dass nichts sich ändert, wo die Gnade fehlt. Dürrenmatts verschämtes Christentum prägt den Sinn des Werks.

DIE WOELFE (LES LOUPS) (Les loups dans la bergerie)

Produktion: Frankreich
Regie: Hervé Bromberger
Besetzung: Jean Babile, Jean Mary Bory,
Françoise Dorléac, Pierre Mondy
Verleih: Sphinx-Films

ZS. Drei Verbrecher, von denen einer verletzt ist, sehen sich gezwungen, sich in einem Gebäude in einsamer Gegend mit der Pistole Unterschlupf zu erzwingen, das sich als Ferienheim für straffällig gewordene Schwererziehbare entpuppt. Das Ehepaar, welches dem Heim vorsteht, kann im Augenblick dem Terror der Verbrecher nichts entgegensetzen und muss sich fügen, ebenso die Jugendlichen, von denen allerdings einige mit unverhohler Genugtuung mit den Gangstern, die ihnen imponieren, sympathisieren. Sie werden jedoch bald einmal eines Besseens belehrt, als sie die Brutalität der im Grunde von Angst gepeinigten Verbrecher zu spüren bekommen. Mit ihrer Hilfe werden diese nach dramatischen Vorfällen schliesslich überwältigt, die Jugendlichen haben sich gefunden.

Der Gedanke, angehende Verbrecher im Jugendalter mit richtigen Verbrechern und ihren Methoden zusammenzuführen und sie so am eigenen Leibe deren Unsehen spüren zu lassen, ist überzeugend. Die Durchführung leidet allerdings mehr als einmal nach verschiedenen Richtungen an Unglaublichkeit, die Motivierungen sind sprunghaft und das Ganze uneinheitlich und zerfahren. Doch geht trotzdem von dem Film eine gewisse Faszination aus, der man sich nicht entziehen kann. Zwar handelt es sich nach dem Willen des Produzenten um einen Zweitklass-Film ohne grosse Mittel, bei dem nur mittelmässige Schauspieler zur Verwendung kamen. Doch sie werden gut geführt, sodass manche Mängel von Drehbuch und Regie wieder ausgeglichen werden. Der Hauptpunkt allerdings, warum sich die Jungen dann auf die Seite des Gu-

ten stellen, hätte etwas schärfer herausgearbeitet werden müssen. Interessant auch die modern-französische Einstellung des Leiters zu diesen nicht ungefährlichen Halbstarken. Leider wird auch darüber keine eingehendere Begründung gegeben, und so wird der an sich gute Grundgedanke doch wieder nur Gegenstand eines zur Hauptsache zur Unterhaltung geschaffenen Films über eine an sich brennende Frage.

FANTASMI A ROMA

Produktion: Italien
Regie: A. Pietrangeli
Besetzung: Marcello Mastroianni, Ed. de Filippo, Vittorio Gassmann
Verleih: Europa-Films

ms. Antonio Pietrangeli, einst Kritiker und Vorkämpfer des Neorealismus, ist längst unter die filmischen Biedermänner gegangen. Es geht um Gespenster. Conte Annibale glaubt an sie, obwohl sie unsichtbar sind. Er hält für sie Haus, in einem gemütlichen Heim. Doch die Bodenspekulation will, dass alte Häuser abgerissen werden (Pietrangeli glaubt so an die Sozialkritik), also verschwindet mit dem Patrizierhaus des Conte auch die Heimstätte der Gespenster, wo sie nicht nur des Nachts, wenn's zwölf Uhr schlägt, sondern auch tagsüber frei und unbekümmert sich tummeln können. Der irdischen Spekulationswut, die weder zu resignierten Adeligen noch zu überirdischen Gespenstern passt, wird erst ein Riegel geschoben, als aus Roms Künstlerviertel ein Kumpan auftaucht, der es mit Witz und Impertinenz zustande bringt, dass das Haus unter Denkmalschutz gestellt wird. So haben die Gespenster endlich Ruhe. Und alles bleibt glücklicherweise beim alten. Der Film ist anspruchslos, farbig, italienisch lustig, handfest und unbekümmert, bunt und langatmig und ein Tummelplatz guter Schauspieler wie Edoardo de Filippo, Vittorio Gassmann und Marcello Mastroianni.

DER TRANSPORT

Produktion: Deutschland
Regie: Jürgen Roland
Besetzung: Hannes Messemer u. a.
Verleih: Monopol-Films

ms. Immer wieder unternehmen die Deutschen in ihren Filmen Anläufe, um sich mit der Vergangenheit des Hitlerschen Reiches und seines infernalischen Krieges auseinanderzusetzen. Immer wieder zeigt es sich dabei, dass - abgesehen einzig von Bernhard Wickis "Brücke" - in die anfangs streng sachlich gehaltene, dokumentarisch gestaltete und aus Wahrhaftigkeitssuche unterspielte Darstellung bald das Melodrama, die "Auflockerung" durch eine Liebesepisode oder die Konstruktion eines dramatischen Konfliktes eingeschmuggelt werden. Das geschieht wohl darum, weil sich mit "Liebe" und "Drama" die Filme - nach Meinung der Produzenten - besser verkaufen. In Wahrheit bedeutet eine solche Aufpulverung jedoch, dass der Film menschlich unglaublich und künstlerisch verdorben wird - selbst dann, wenn die



Marcello Mastroianni in dem handfesten, gut gespielten Gespenster - Unterhaltungsfilm "Fantasmi a Roma"

Fabel aktenmässig festgestellten Ereignissen folgen sollte und die "Geschichte" demnach wahr ist. Aktenmässige Wahrheit garantiert noch nicht künstlerische Richtigkeit und damit Wahrheit in einem höheren Sinn.

So verhält es sich auch in diesem, nach einem Roman von Wolfgang Altendorf gedrehten Film, den Jürgen Roland geschaffen hat. Roland verfügt über ein filmisches Handwerkszeug, das beachtlich ist. Ruhig, zurückgenommen, selbst in jenen Partien, da die Konstruktion sich breit macht, erzählt er. Doch auch ein Regisseur von so viel Sordiniertheit (die bei den stets zur aufgesetzten Intensität strebenden Deutschen selten ist) kommt nicht über die Klippen der Romanvorlage hinweg, die eben gegen den Schluss hin ins Unwahrscheinliche ausgleitet. Erzählt wird die Geschichte eines menschlich anständigen, zivilistisch schüchternen Leutnants, der im Gefängnisdienst eingesetzt ist und nun einen Transport von Häftlingen, Soldaten, degradierten Unteroffizieren und Offizieren, an die Front, in ein Strafbataillon, zu bringen hat. Das trägt sich zu Schluss des Krieges zu, als die Amerikaner bereits in Deutschland stehen. Wie der Offizier, der militärisch keine guten Noten hat, unter dem Eindruck seines Auftrages und im Zusammenleben mit den von ihm in den sicheren Tod transportierten Männern allmählich sich wandelt, wie er einen Mut entdeckt, der mehr von ihm verlangt als der militärische Gehorsam, wie er zuletzt den Gefangen seines Transports die Flucht hinter die amerikanischen Linien ermöglicht und dafür mit seinem Leben zahlt: das ist erregend, zwingt zur Teilnahme. Gleichwohl ist man nicht davon angetan, dass sich die Ereignisse immer in jenem "letzten Augenblick" so fügen, dass die Geschichte auf ihr von Anfang an bestimmtes Ende hin weitergeführt werden kann.

Immerhin, darstellerisch ist der Film hervorragend; Hannes Messemer spielt den Leutnant in der an Zwischenbönen reichen Ambivalenz seines Charakters, der erst in der Bewährung, die nicht gesucht wurde und der er im Grunde immer hatte ausweichen wollen, zur Entscheidungskraft reift. Das ist grossartig. Dennoch wird man nicht sagen können, dass die Deutschen mit diesem Film einen über die unmittelbare menschliche Anteilnahme hinausgehenden Beitrag zur "Bewältigung" der Vergangenheit geleistet hätten. Es bleibt bei der Episode, bei der Ausnahmesituation.

DAS TESTAMENT DES ORPHEUS

Produktion: Frankreich

Regie: Jean Cocteau

Besetzung: Jean Cocteau, Ed. Dermit, Maria Casarès,

Yul Brynner, Jean Marais

Verleih: Majestic-Films

FH. Auch Film-Zuschauer müssen für ihre Sünden büßen. Cocteau hat einmal erklärt, seine Filme errängen zwar nicht in Frankreich, jedoch im Ausland Triumph. Das ist richtig, wenn wir an die fast andächtige Ehrfurcht denken, mit der seinerzeit mancherorts der "Orpheus" als Meisterwerk bei uns aufgenommen wurde. Und nun hat er diesen Weg weiterbeschritten und beschert uns nach seinem Grundprinzip des "irrealen Realismus" (worunter Sie sich nichts oder alles vorstellen können, denn er erklärte einst selber, er wisse nicht, was es sei) sein Testament in der Formssprache des "Orpheus". Und wir müssen uns damit zurecht finden.

Wie er einst im Radio verkündete, hat der Film "weder Kopf noch Schwanz, jedoch eine Seele". Das heisst vorerst: es gibt keine Geschichte darin. Doch was will er denn? Vor allem nicht mehr so fragen! Dann regt er sich nämlich auf. "Alles was sich erklären lässt, was man beweisen kann, ist vulgär", schrieb er darüber. "Ebenso, wie wenn man fragen wollte, was eine Musik sagen will". Die schönsten Dinge sind nach ihm ebenso unerklärlich: zum Beispiel, dass wir Menschen auf einem unverständlichen Planeten leben, dass wir im Verhältnis zu unsrigen Antipoden auf der andern Seite der Erde mit dem Kopf nach unten laufen, und dass die Unendlichkeit, die Ewigkeit, Zeit und Raum und "andere Phantastereien" für unsere Intelligenz ewig unverständlich bleiben werden, selbst wenn wir eines Tages zum Mond oder noch weiter reisen können. "In einer Epoche, in der die Maler den Gegenstand im Bilde der Kunst geopfert haben und abstrakt malen und jeden Vorwand zum Malen vernichtet, verlangen die Filmbesucher - aufgeputscht durch die Produzenten, die beim Kind stehen geblieben sind und eine Geschichte vor dem Schlafen wollen - eine solche, ein Sujet, einen Vorwand für einen Film. Dabei ist doch die Art, etwas zu sagen, die Dinge zu zeigen und den Film zu möblieren, tausendmal wichtiger als das, was darin erzählt wird".

So will er uns also gewissermassen ein filmisches Geigenstück zur abstrakten Malerei geben, einen Film "mit Seele", ein Stück "reine Poesie". Und das ist ihm, bis vielleicht auf eine einzige, kleine Sequenz, missraten. Er spielt die Hauptfigur auf einer irreale Wanderung durch Raum und Zeit, vorwärts und rückwärts. Sich selbst unter unaufhörlichem Reden derart unablässig ins Zentrum zu stellen, streift schon an Ge-

schmacklosigkeit, lässt jedenfalls keinen Gedanken an Poesie aufkommen. Wenn er mit schwelbenden Schritten sich immer wieder von neuem als Wanderer zwischen Welten und Zeiten vorstellt, muss notwendigerweise der Eindruck eines Menschen entstehen, der zum mindesten sehr von sich eingenommen ist. Tritt er dann noch geheimnisvoll, mit (scheinbar) tiefen, feierlichen Reden vor uns hin, so stellt sich auch der Eindruck eines prätentiösen Snobismus ein, der bis zur Stoffisanz geht. Von der Erhabenheit zur Lächerlichkeit ist es bekanntlich nur ein Schritt, und Cocteau hat ihn verschiedentlich getan, z.B. dort, wo er als Opfer der Pallas tot am Boden liegt, sich von den Freunden betrauert lässt, um dann mit der Bemerkung aufzustehen und seine Wanderung fortzusetzen, dass Dichter nicht sterben. Das Kinopublikum lacht gewiss oft an falschen Stellen, doch hier geschah es zu Recht. Statt der Poesie, die uns versprochen, entlarvt der Film fast erschütternd die typische, greisenhafte Ichbezogenheit eines alten, einst geistreichen Mannes.

Ist schon diese Grundanlage des Films falsch, so zeigt auch die Ausführung grosse Schwächen. Hätte Cocteau ihn nicht mit dem Gewicht "seines künstlerischen Testaments" beschwert, wäre bei der Befreiung von Zeit und Ort mit ihren grossen Möglichkeiten vielleicht noch formal ein interessantes Werk zustandegekommen. Doch seine Einbildungskraft ist versiegt, wir sind nicht mehr Zeugen des Höhenfluges einer schöpferischen Phantasie, alles ist eingetrocknet. Alte Einfälle aus früheren Filmen wiederholen sich, werden breit ausgewalzt. Die lange Szene vor dem aus dem früheren "Orpheus" herübergeholt Totengericht mit den endlosen Wortgefechten ist gänzlich verunglückt und beweist nur, dass Cocteau sich nicht mehr klar darüber ist, was Film ist. Hinter der Maske des Dichters steckt keine schöpferische Substanz mehr, es bleibt bestenfalls an einigen Stellen noch bei einem leichten Kokettieren mit dem Geist. Doch die Verzauberung stellt sich nicht mehr ein, zu sehr schreitet er würdig-gespreizt und mit sich selbst beschäftigt immer wieder durchs Bild von einer Leinwanddecke in die andere, und ruft nur einem Gefühl der Leere und Langeweile, statt der Schönheit der Banalität. Der Film ist die Frucht eines vergrisen, gezierten Aesthetentums, das glaubt, sich willkürlich alles gestatten zu können, und dessen Geistreichigkeit nur noch gezwungen wirkt, weil sie nicht mehr aus dem Reichtum seelischer Anmut wie früher fliesst. Auch die einzige, hübsche kleine Szene mit der Dame aus den Siebziger Jahren, die sich in unsere Zeit verirrt hat, und wie aus einem der grossen Bilder von Manet entsprungen scheint, kann da nichts mehr ändern. Uebrig bleibt letzten Endes höchstens ein schwaches, filmisches Ornament. Doch ein solches vermag niemanden zu bezaubern, geschweige denn zu nähren und hat nicht einmal das Gewicht einer Kuriosität. War einst der "Orpheus" ein Zeugnis für den Nihilismus, dient er jetzt, so lässt sich nicht einmal mehr das von dem neuen Werk sagen.



"Das Testament des Orpheus", ein schwaches Film-Ornament zur Selbst-Glorifizierung eines keineswegs mehr zauberischen Cocteau.