

Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband
Band: 14 (1962)
Heft: 20

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: 13.01.2026

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

BLICK AUF DIE LEINWAND

BITTERER HONIG (A Taste of Honey)

Produktion: England

Regie: Tony Richardson

Besetzung: Rita Tushingham, Dora Bryan, Murray

Melvin, Rob. Stephens, Paul Danquah

Verleih: Monopol-Films

ms. Mit "A Taste of Honey" setzt Tony Richardson die Reihe jener Filme des britischen "Young Film" fort, die wie "Room at the Top" von Jack Clayton und "Saturday Night and Sunday Morning" von Karel Reisz - das Unbehagen in unserer Zeit der Massengesellschaft nicht mehr genialisch sich gebärdenden Einzelgängern (wie John Osborne in "Look Back in Anger") aufladen, sondern Menschen des Alltags, die ebenso sehr wie die intellektuellen Einzelgänger, nur in anderer Art, Opfer der Massengesellschaft sind, Opfer der Einsamkeit, der Kontaktlosigkeit, zu welcher sie verdammt sind. Menschen, die an dieser Kontaktlosigkeit leiden und gerade daher die Sehnsucht in sich tragen nach der Berührung mit dem anderen, dem Nächsten; die Sehnsucht, sich mitzuteilen, in der Begegnung mit einem anderen Menschen etwas von jenem Geschmack des Honigs, des Glücks, zu spüren, von dem Herz und Geist wissen, dass es ihn gibt; die Ahnung, ja die Hoffnung, es werde, wenn nur man einmal von diesem Glück gekostet habe, die Erinnerung daran einen durch das Leben weitertragen, das andere solche Augenblicke nicht mehr bereithält.



"Diese ganze Stadt riecht schlecht" ist das Urteil der leiderfahrenden, jungen Mutter in "bitterer Honig"

"A Taste of Honey" ist als Bühnenstück die Arbeit eines sehr jungen Mädchens, Shelagh Delanays, gewesen, das sich durch die Stücke von John Osborne hatte inspirieren lassen. John Osborne sorgte für die Aufführung von "A Taste of Honey" auf der Bühne, Tony Richardson realisierte schon damals das Stück. Richardson, der Regisseur und Freund Osbornes, mit dem zusammen er auch eine eigene Filmgesellschaft betreibt, hat nun das - in seiner literarischen Bedeutung sicherlich nicht zu überschätzende - Bühnenwerk für die Leinwand adaptiert, wobei er die im Bühnenspiel eng umschriebenen Schauplätze in die russ- und nebelverschmierte Landschaft einer Hafenstadt erweiterte und die menschlichen Figuren solcherart im landschaftlichen und milieuhaften Kontext wesentlich vertieft, dass sie eben Leben aus ihrer Umwelt empfangen und nicht mehr redende Bühnenfiguren eines menschlich und intellektuell durchschnittlichen Interesses sind.

"A Taste of Honey" erzählt die Geschichte eines halbwüchsigen Mädchens, Tochter einer verschlampeten Mutter, die ihr Bett mit vielen Männern teilt, dabei das Kind mit ihrer - ungelebten - Moral drangsaliert, im tiefsten unglücklich ist, nach Liebe und Bindung sich sehnd und daher schliesslich mit einem Mann in die Ehe stolpernd, der sie nur noch elender macht. Das Mädchen flieht der düsteren, lieblosen Atmosphäre des mütterlichen Heims, das, weil die Mutter nie genügend Geld hat, immer wieder gewechselt werden muss. Das Mädchen weiss, dass es sich seine Hoffnung auf ein bisschen Glück, ein wenig Freude in seinem Leben auf die Dauer in den feuchten Keller-

zimmern, wo es mit der Mutter haust, nicht wird bewahren können und es weiss, dass auch die kläffende, immer aufgeregte, immer vorwurfsvolle Stimme der Mutter ihm vor dem Glück steht. Einem Matrosen, einem schwarzen Fremdling, in dessen Armen es zum erstenmal Vergessen und, wie es meint, Liebe findet, gibt sich das Mädchen hin, und es wird selber Mutter. Im grossen Dachboden einer Remise richtet es sich ein, notdürftig, doch mit Fürsorge und Anhänglichkeit. Ein Jüngling gesellt sich zu der jungen Frau, die da nun heranwächst, in dem sie die Regungen des Kindes unter ihrem Herzen spürt. Der Jüngling ist ein Homosexueller, der in der Sorge um die werdende junge Mutter jenen Kontakt zu der Frau findet, den ihm seine Neigung sonst verwehrt und der in dieser liebenden, sehr weiblich wirkenden Pflege den Reichtum seines Temperaments, seines Herzens ausgibt. Er ist glücklich wie das Mädchen, auch er wird sich für eine Weile des Wertes seiner Existenz bewusst. Dass dieses Glück nicht dauern kann, steht fest, und es wird zerstört, von der alternden Mutter natürlich, die den ungeliebten Mann verlassen hat und nun, da sie wieder allein ist, bei ihrer Tochter Unterschlupf, Menschenwärme, Fürsorge sucht. Macht einzig die Erinnerung an das erlebte Glück mit dem hilfreichen homosexuellen Jüngling das Zusammensein mit der quängelnden Mutter ertragbar?

Der Film Tony Richardsons ist traurig, und gewiss ist es, dass die Traurigkeit, die von ihm ausgeht, den Zuschauer stärker umschliesst als das im Theater der Fall ist, wo die Distanz des Zuschauers zum "Spiel" immer erhalten bleibt; wo nicht, wie im Film, die Atmosphäre so suggestiv und ohne Umweg über die Kritik des Verstandes auf einen einwirkt. Das mag einer der Gründe sein, weshalb bei der Uraufführung des Films am diesjährigen Festival von Cannes ein Teil des Publikums, das nicht erschüttert werden will, sich abwandte. Richardson hat den Film in dem dokumentarisch-realistischen Stil inszeniert, der zum gemeinsamen Kennzeichen der Filme des "Young Film" Englands geworden ist - in jenem ganz offensichtlich vom italienischen Neorealismus beeinflussten Stil, der mit einem chronikhaften, realistischen Understatement erzählt, die Aussage der Geschichte gleichsam verschlüsselt, jedenfalls keine Thesen vorbringt, keine Ideologien breitwalzt, sondern alle seine Wirkung der menschlichen Selbstverständlichkeit anvertraut.

Sobald dieser Film ein blutvolles, genaues und in alter Lebenstraurigkeit schönes Bild des Menschen, er gibt dieses Bild des Menschen ohne den Aplomb der soziologischen Analyse, deren Penetranz die Menschlichkeit höchstens zerstören würde. Was soziologisch aus dem Film herausgelesen werden kann, ergibt sich aus seiner menschlichen Schlichtheit, mit welcher das Problem des in der Massengesellschaft lebenden Menschen, seiner Rebellion gegen die Konventionen, die er doch nie los wird, und seiner Sehnsucht nach der Selbstdentifikation dargelegt wird. Dieser menschlichen Schlichtheit entspricht denn auch die Fabel, entsprechen die Dialoge, die - literarisch betrachtet - gewiss nicht wertvoll sind, die aber - im Gestaltungszusammenhang des Films - der Wahrheit nahe auf der Haut sitzen. Der grösste Irrtum, mit dem diesem Film daher begegnet werden konnte, war der, ihm vorzuwerfen, die Dialoge würfen mit dem "Gedärm der Sprache" um sich - als ob im Film die Sprache künstlerischer Elbstzweck wäre, als ob die Schönheit, die Poesie des Films (und gerade dieses Films) aus der Sprache sich bildete. Jenes Urteil war ein Irrtum, wie er nur einem Kritiker unterlaufen kann, der als Theaterkritiker im

Film sitzt. Er nimmt den Film als literarische Fabel, statt als eine Dichtung, die aus der gestalterischen Kraft des Bildes lebt, in welchem Mensch und Welt, die jenen als Kontext umgibt, ineinander verschmolzen sind.

PHÆDRA

Produktion: USA.

Regie: Jules Dassin

Besetzung: Melina Mercouri, Anthony Perkins,

Raf Vallone

Verleih: Unartisco-Films

ms. Die Verwandlung eines Künstlers durch den Wechsel der Landschaft, den er in seinem persönlichen Leben vollzogen hat: an Jules Dassin ist sie abzulesen. Dassin, herkunftsmässig Russe, doch in Amerika geboren, hat vor einigen Jahren Griechenland entdeckt, hat sich dort, ohne freilich den Vereinigten Staaten endgültig den Rücken zuzukehren, niedergelassen, ist unter griechischer Sonne heimisch ge-

worden. Und ein Verwandelter eben. Man erinnert sich seiner früheren Filme, etwa "Brute Force" oder "Naked City" oder "Thieves Highway" - es waren Filme eines krassen Naturalismus, einer Atmosphäre des Russes und des Nebels, der von ihrem eigenen Wachstum ins Riesige zerstörten Städte, eines Milieus des kriminell gewordenen Proletariats, des Bösen, das die Seelen zerfrißt, des Schädlich-Verzehrenden, das mit einem dämonischen Trieb zur Selbstvernichtung geliebt wird. Dassin war dabei freilich nie ein Künstler, der den Kriminalfilm der "schwarzen" Art, den Film mit den Helden, deren Leben vom Verbrechen vergiftet ist, um seiner selbst willen liebte oder einfach darum, weil es ihm Spass gemacht hätte, die Nerven der Zuschauer zu kitzeln. Tieferes, menschlich Entscheidungsvollereres lag ihm am Herzen: das Leben zu sehen in seiner Mischung von Verbindung und Lösung, es zu sehen als Schicksal, das sich an einem vollzieht, so man einmal einen Schritt, aus freiem Willen, getan hat auf ein Ziel zu; ein Ziel, das sich nie erreichen lässt, weil der Weg in ganz anderer Richtung führt, unausweichlich und tödlich.

Und nun tut Jules Dassin's Schritt selbst in die Antike, zu einem Stoff des Mythos und der Tragödie hin, zur Geschichte der Phädra, der Gattin des Theseus, die ihren Stiefsohn Hippolytus, den Liebhaber der Pferde und Jäger, mit vermessener Liebe liebt. Dassin, ein Künstler von grosser Belesenheit und hoher Intelligenz, hält sich an den "Hippolytos" von Euripides. Aber er übersetzt die Tragödie des grossen Dichters nicht als antikes Drama, mit Kostüm und in den Versen der Dichtung, in den Film, wie Michael Cacoyannis das mit der "Elektra" zur gleichen Zeit getan hat. Er gibt keinen filmisch ausgeweiteten Theaterfilm, in durchaus lobenswertem Respekt vor des antiken Dichters Wortwerk. Jules Dassin holt die Geschichte der verbotenen Liebe zwischen Phädra, die bei ihm den gleichen Namen wie in der Antike führt, und Hippolytos, der jetzt Alexis heißt, herauf in unsere eigene Zeit, schreibt sie um ins Milieu der allgewaltigen Reeder, deren Schiffe unter griechischer Fahne über alle Meere fahren. Er aktualisiert den Stoff auf unumwundene Art, es lockt weder der künstlerische Ehrgeiz, den Mythos in eine moderne Welt der Surrealität umzusetzen, wie Jean Cocteau das in "Orphée" getan hat, noch nähert er sich dem Mythos mit der ironischen Distanziertheit, die, als ein Mittel der Moderne, seinen Kern des Ewigmenschlichen dem modernen, kritischen Bewusstsein erfassbar machen soll (wie das in der Literatur geschieht). Dassins Phädra spielt in der Gegenwart, nichts ist übrig geblieben, was an den Mythos erinnerte, nur die Stationen und Situationen einer schrecklichen Geschichte der Liebe sind da (und in ihnen erkennt man freilich sehr genau die Tragödie des Euripides wieder).

Gegenwart heisst Realismus, und Jules Dassin vergibt seiner in der Milieuzeichnung, in der psychologischen Charakterisierung der Personen, in der Expressivität der Atmosphäre sehr genauen, scharf beobachtenden realistischen Art nichts. Aber das Besondere dieses Realismus in "Phädra", das Schöpferische daran ist nun, wie Dassin ihn mit Pathos füllt. Gewiss, für Augen, die den Norden gewöhnt sind, hat schon die Landschaft im überhellen Licht etwas Pathetisches, erweckt sie doch das Gefühl für grosse Zustände des Herzens und des Geistes. Aber das allein macht das Schöpferische von Jules Dassins pathosgeprägten Realismus nicht aus. Gleicher kann man in manchen Filmen Italiens finden, die doch hart an der sozialen Wirklichkeit bleiben und nur an dieser interessiert sind. Dassin gibt dem Pathos eine andere Gestalt, gibt sie ihm als ein Gefühl, das elementar aus den Lebendstiefen aufbricht und Körper wie Sinne, Seele wie Geist überschwemmt; gibt sie ihm in den grossen Gebärden der Schauspieler, die ihre realistisch gezeichneten Figuren stets offenhalten für diese Überflutung durch das Gefühl; gibt sie ihm durch die Ueberhöhung der im Grundriss realistischen Situationen, durch die erstaunliche Art, in welcher diese Situationen, diese Szenen über sich selbst hinausgeführt und für den Einbruch einer Urmacht offengehalten werden. So findet Jules Dassin, durch die Mächtigkeit des Gefühls, das er bis zum Paroxysmus des Schreis steigert, den Anschluss an das, was als antik zu empfinden ist: an die Tragödie, die gültig ist in ihrem Menschlichen, über alles Private hinweg, als welches die Geschichte zunächst anhebt.

Das empfinden zu können, ist vielleicht nicht so sehr eine Sache der Bildung (obgleich einen höheren Kunstgenuss hat, wer Euripides kennt), als vielmehr der Sensibilität, die des feinen Unterschieds zwischen blosser Gefühlsüberschwänglichkeit und einem wirklich im Leid verwurzelten, das Menschliche zur Erhabenheit führenden Pathos gewahrt zu werden. Die Vereinigung der Liebe, zu welcher Phädra und Alexis sich hinreissen lassen, ist in ihrer bildlichen Gestaltung, der bei aller surrealen Stilisierung nichts Kunstgewerbliches (wie in den Filmen der in diesen Dingen ebenso scheulosen Nouvelle Vague) anhaftet, von einer so elementaren Schönheit, einer so reinen Erfüllung des Gefühls und der Begierde, dass sich so etwas wie das Wunder der antiken Gegenwärtigkeit einstellt: nichts ist mehr blosse Schaugier einer Sehnsucht nach der Sündenlosigkeit des Eros, alles Erleben ist naiv gegenwärtig. Das ist das Erlebnis, an welchem sich für Phädra wie für Alexis die Erkenntnis ihres ferneren Schicksals kristallisiert. Sie sind keine antiken Menschen, sie sind moderne, heutige Menschen, ihr Leben aneinander, an ihrer entsetzlichen Liebe, in deren Abgrund sie auch Thanos, so heisst jetzt Theseus, reissen, erleben sie in der ganzen Zerfaserung, zu welcher die zeitgenössische Atmosphäre der Psychologie jedes Gefühl treibt; in der Bewusstheit der Erkenntnis, analysieren zu können, was an einem vorgeht. Sie sind so reif, dass sie sich als die Opfer ihres Gefühls zu erkennen imstande sind, dass sie den Weg vor sich sehen, den ihr Schicksal ihnen zu gehen aufgibt, und

dass sie wissen, diesem Weg nicht ausweichen zu können. Sie erkennen, dass sich an ihnen jene grossen Zustände vollziehen, von denen die Ueberlieferung als vom Menschlichen der Vergangenheit berichtet, und in dieser Erkenntnis des Unausweichlichen werden sie beide, aber auch Thanos, der Gatte Phädras, schliesslich zu grossen Geduldigen, zu Menschen, die nicht mehr widerstreben, sondern zu Ende tun, was sie auf sich zukommen sehen.

Jules Dassin hat solches gewollt, als ein Künstler, der seine Welt denkerisch bewältigt. Aber er hätte es kaum erreicht, wäre ihm nicht so grosse Schauspieler zur Seite gestanden: Melina Mercouri als Phädra, eine Frau mit der Inbrunst der Tragödin unter dem Spiel der nervös zerriebenen Gebärde, Anthony Perkins als Alexis, dessen jünglingshaft unreifes, doch sensibles Gesicht wie Wachs ist, in den sich das qualvollste Leiden einritz, und Raf Vallone als Thanos, dessen männliche Vitalität hier unterspült ist von einem Schmerz des Wissens - ein Trio von aussergewöhnlicher Kraft und Reife der Menschendarstellung.

WEST SIDE STORY

Produktion: USA.

Regie: Robert Wise

Besetzung: Rich Beymer, Natalie Wood, Russ Tamblyn,

George Chakiris, Rita Moreno

Verleih: Unartisco Films

ms. Mit zehn Oscars ausgezeichnet, mit Lorbeeren begränzt: so kommt nun, ein Jahr nach der europäischen Erstaufführung des Films, "West Side Story" auch zu uns. Robert Wise, der als Produzent und Regisseur zeichnet, hat sich für dieses Musical, das erste, das er inszenierte, mit Jerome Robbins, Georg Balanchins Mitarbeiter und künstlerischem Gegenüber am New York City Ballett, zusammengetan. Der dritte im Bunde ist Leonard Bernstein, seit langem Jerome Robbins musikalischer Lieferant; von ihnen beiden stammt das entzückende, unverfälscht amerikanische Jazzballett "Fancy Free" (als Film "On the Town"), die Urlaubsabenteuer von drei Matrosen in New York. Jerome Robbins hatte schon am Broadway die Choreographie von "West Side Story" inne;

"West Side Story" ist ein grosses, aber auch ein ungewöhnliches Musical. Inhaltlich liegt seiner Geschichte die immer schöne, immer traurige Liebe von Romeo und Julia zugrunde. Nur heisst Julia nun Maria und ist ein Mädchen aus Porto Rico, das eben nach New York



Melina Mercouri erweist sich in einer glanzvollen Uebertragung von Euripides antikem Drama "Phädra" in die Moderne als grosse Tragödin

gekommen ist, und Romeo heisst Tony. Was die Liebe zwischen den beiden schwer, ja unmöglich macht, ist die Abneigung, die die eingesessenen Amerikaner und die eingewanderten Portorikaner voneinander trennt; ist der Hass zwischen den Banden von Jugendlichen, welche die Strassen im Armenviertel von New York, der Side, beherrschen, zwischen den "Jets", den Eingesessenen, und den "Sharks", den Portorikaner. Tony, der zwar die Bande der "Jets" gegründet hat, doch ihr unterdessen entwachsen ist und kein Lungerleben mehr führt, wird das Opfer dieses Bandenkrieges der Jugendlichen. Der Schmerz Marias an seiner Leiche lässt die jugendlichen Streithähne die Sinnlosigkeit ihres Hasses erkennen. So war es nicht umsonst, obgleich Maria, die Julia der West Side, die am Leben bleibt, ihr Unglück allein tragen muss.

Robert Wise und Jerome Robbins setzen diese Geschichte ganz realistisch in New York an, in den Strassen und Hinterhöfen, den Spielplätzen und Häusern, unter den Highways und auf den Dächern jenes Viertels, wo sie sich wirklich abspielt. Dieser Realismus ist nun aber nicht Selbstzweck, hinter ihm lauert ständig eine irreale Welt, die Welt des Tanzes, durch den die realistische Strassenszene New York verfremdet wird. Die jungen Burschen, die sich auf den Trottoirs zusammenrotteten, schlendern gelockert, selbsttherll, herausfordernd daher, aber in ihrem Gang schlummert, schon bevor die Musik anhebt und den Rhythmus anstachelt, der Tanz, und so irreal natürlich ein Ballett auf richtiger Strasse schon ist, die Oeffnung ins Irreale wird weiter getrieben: im Tanzen verwandelt sich das realistische Bild der Strassen, das realistische Interieur eines Ballsaales in eine bühnenhafte Kulissenwelt. Darin liegt ein Teil der schöpferisch-formalen Spannung, die diesen Film durchzieht, in diesem Nebeneinander und Ineinander, diesem Wechselschritt von Realität und Irrealität, von naturalistischem Milieu und bühnenhaft-illusionistischem Milieu. Das Theater kann solches nicht, nur der Film vermag es zu leisten.

Welchen Anteil Robert Wise, welchen Jerome Robbins hat, ist, was den Film allgemein betrifft, schwer auszumachen; gewiss ist, dass Robbins für die Choreographie allein verantwortlich zeichnet: es ist jedoch für diesen Künstler so typische Choreographie eines "Seelenballetts", dessen Stil sein Werk so gründlich von dem von Georg Balanchine unterscheidet. Robbins choreographiert das Ballett "psychoanalytisch" (tut als Tanzgestalter etwas das, was Strasberg und Kazan mit ihren Schauspielern tun). Er führt den Tänzer, das Corps du Ballett zum Selbstausdruck, will im Tanz blosslegen, was psychisch (der Situation nach) in den Menschen, die tänzerisch dargestellt werden, vorgehen muss, will aber, dass sich das Innere gleichsam in einem schöpferischen Akt des Selbsterkennens blosslege. Wie wenig stur Robbins dieses künstlerische Prinzip verfolgt, zeigt in "West Side Story" jene Groteske aus Tanz und Song, wo die Jugendlichen, die Burschen der "Jets", sich über die Psychoanalyse und ihre modische Anwendung in den Vereinigten Staaten mokieren, indem sie sich selber als Produkte eines geschädigten Milieus, als Sprösslinge von Eltern, die mit ihren Komplexen nicht fertig geworden sind, analysieren. Diese Groteske, in vielen Elementen eine vollendete Miniatur der Slapstick-Komödie, gehört zum Besten, weil Frischesten und unzynisch Humorvollsten dieses Films. Das Typische des Robbin'schen "Seelenballetts" kommt am unmittelbarsten in der Choreographie der Schlägerei, die mit Morden endet, zum Ausdruck: wie hier, nach zögerndem Beginn des Kampfes, als Hemmungen noch vorhanden sind, allmählich Zorn und Hass, Wut und Mordlust in den Burschen der beiden feindlichen Banden frei werden, wie die Burschen in einem immer heißer sich steigernden Crescendo zu tiefen, bösen Schichten ihres Wesens finden, vor dessen wildesten Ausbrüchen sie erst erschrecken, als der Tod sich ihnen als unaufhebbares Ende ihrer eigenen Wut entgegenstellt. Und es kommt, das Typische dieser "psychoanalytischen" Choreographie, ebenso unmittelbar, wenn auch in entgegengesetzter Richtung, zum Ausdruck, wenn die "Jets" nach der tödlich verlaufenen Messerstecherei sich in einer Garage treffen und selbst beruhigen, ihre Wut, auch ihre Angst durch Zuspruch an sich selbst (singend und tanzend) an die Zügel legen, gleichsam das wieder zuschütten, was in der mörderischen Auseinandersetzung mit den "Sharks" freigeworden war.

Es besteht kein Zweifel, dass diese choreographischen Szenen alle, die Jerome Robbins als einen Meister des Jazzballetts wie des spanischen Tanzes, des expressiv aktualisierten klassischen Stils wie der Pantomime zeigen, das Beste an "West Side Story" sind: das zumindest, in dessen Erwartung man auch die sehr schmalzigen Lyrics von Leonard Bernstein zu ertragen bereit ist, jene sentimental-unschicklichen Songs, die zwar das Gemüt schmeicheln wie übersüsser Sirup den Gaumen, im dramatischen Ablauf der Story aber immer wieder Stillstände bedeuten. Natürlich gehören sie zum Ganzen, Romeo und Julia, das heißt Tony und Maria, müssen ihre Szenen eben auch haben, die Szenen der Liebe, die sie singend verbringen: Richard Beymer ist ein schmelzend-weicher Tenor, Natalie Wood ein glökkelnder Sopran, beide werden erstaunlich gut mit den Tanzparts fertig, die ihnen in den grossen tänzerischen Sequenzen eingeräumt sind, und sind selbstverständlich erfreulich durch ihren Anblick (vor allem die zierliche Wood). Tänzerisch leisten als Solisten Russ Tamblyn als Anführer der "Jets" und George Chakiris als Anführer der "Sharks" Hervorragendes; das Corps du Ballett, das

die beiden Banden mimt, ist von einer Homogenität, schöpferischen Brillanz und Exaktheit, die einen immer wieder erstaunen lassen und den hohen Stand des modernen, amerikanischen Balletts anzeigen. Allein um in den Genuss dieser Kunst zu kommen, lohnt sich der Besuch.

GNADENGESUCH (Recours en grâce)

Produktion: Frankreich

Regie: Laszlo Benedek

Besetzung: Raf Vallone, Emmanuela Riva, Annie

Girardot

Verleih: Majestic-Films

RM. Ein Film ist nie so schlecht wie seine schwächsten Szenen; diese Wahrheit bekommt dem vorliegenden Streifen nicht eben ungut. Dagegen sind die wirklich vorhandenen, atmosphärisch dichten und darstellerisch bemerkenswerten Sequenzen ebenfalls kein endgültiger Gradmesser. Das freilich sind Tatsachen auf die wir aufmerksam werden bei Filmen, deren effektive Qualität interpoliert werden muss.

Streng gesehen haben wir es hier mit einem die Tränendrüse zu strapazieren versuchenden Thriller, der im Seelischen bohrt, im Aeusserlichen nach Spannung lechzt, zu tun. Das wahre Gesicht eines in menschlicher Weise versagenden Deserteurs, dessen Liebesdifferenzen ihn in Schuld seiner Geliebten, Germaine, gegenüber stürzen, wird eines Tages entlarvt und der Arme sucht sich durch Selbstanklage bei der Polizei dieser Beklemmung zu befreien. Er merkt aber erst im Gefängnis, dass er ja nur mit sich und mit Germaine den Konflikt, die Vergebung nur bei Germaine allein erhoffen kann. Diese Erkenntnis drängt ihn zur Flucht, zur Suche nach seiner Germaine, die er am Ende findet, im Augenblick, als die Polizei die gnadenlosen Pistolenläufe auf ihn richtet. Tragisches Ende eines von menschenwürdiger Hoffnung Erfüllten; tragisches Wiederaufflackern und letztes Zerbrechen einer Liebe, der nur Vergebung, nicht aber Dauerhaftigkeit beschieden ist.

Das Sterben dieses jungen Mannes, dessen Glaube es war, in der Wiederbegegnung mit seiner Germaine die letzte Erfüllung seines Daseins zu erreichen, ist ergreifend; doch nicht in dem Masse, wie der lebensbescheidene Hoffnungsstrahl dieses Schuld bewussten, der im Herzen etwas gutzumachen hat, erschütternd wirkt und der Teilnahme bedarf. Diese letzte Bitte um Gnade, höchster Wunsch des am Ende stehenden Menschen, hier nicht Gott, sondern einem andern Menschen gegenüber, hat Berechtigung, als respektabler Stoff auf die Leinwand zu gelangen. Doch die bevorzugten realistischen Umrübe, das krampfhafte Bemühen um Hetzjagd-Atmosphäre, zwingen den Wert des Stoffes in eine publikumsgerechte Spannungsmache, deren Gestaltungswerte wohl teils befriedigen, letzten Endes aber nicht das innere Anliegen verdeutlichen. Das Artificielle hat den inneren Gehalt zu bergen, zu unterstützen - wenn nicht gar auszusagen -, nicht aber zu konkurrieren! - Ueber dieser Diskussion stehen Emmanuela Riva und Raf Vallone; beide gestalten ihre Typen wahr, glaubhaft, differenziert. - Wer bereit ist, des Inhaltes eigentliche Tiefe für sich auszuloten - was ein guter Film dem Beschauer zum Teil abnimmt, - und über wirksames organisatorisches Blendwerk hinwegsieht, verlässt das Kino mit Gewinn.



Die Geschichte von Romeo und Julia zeigt "West-side story" im New Yorker Armenviertel in einem besonders tänzerisch ausgezeichneten Musical