

Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband
Band: 18 (1966)
Heft: 2

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: 04.02.2026

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

BLICK AUF DIE LEINWAND

GIULIETTA UND DIE GEISTER

(Giulietta degli Spiriti)

Produktion: Italien

Regie: Federico Fellini

Besetzung: Giulietta Masina, Sandra Milo, Mario Pisano, Valentina Cortese, Catterina Boratto, Sylvia Koscina
Verleih: Sadfi

ms. Große Künstler haben im Grunde ein einziges Thema. Jedes neue Werk ist eine seiner Variationen. Federico Fellinis Kunst umkreist das eine Thema der Heilung irdischer Existenz. Nicht nach einer Uebereinstimmung im Gesellschaftlichen - welche Uebereinstimmung das Ergebnis einer Veränderung der als untauglich betrachteten heutigen Gesellschaft wäre - gehen Suche und Bemühung. Fellinis Bemühung ist das fundamental christliche Anliegen der Bedürftigkeit der Seele, der Bedürftigkeit nach Erlösung und Heilung des Lebens im Glauben.

Man wird Fellini nie verstehen, seiner Kunst also grundsätzlich Unrecht tun, wenn man ihn nicht nimmt als das, was er ist und als was er sich empfindet: "Ich bin das Produkt des christlichen Milieus... Ich kann nicht nichtkatholisch sein". Er ist dieses Produkt im Positiven wie im Negativen. Jeder seiner Filme ist Ausdruck eines Suchens nach Gott, dessen reines Bild im Menschen er wiederherzustellen sich anstrengt. Das Bild Gottes, gespiegelt im Bild des Menschen, ist vergraben unter einem Berg der Lebensbeschwerden.

Eine der Etiketten, die Fellini für seinen letzten Film "Giulietta degli spiriti" gebraucht hat, ist ein Begriff aus dem Wortschatz der Psychotherapie. Seinen "neurotischsten" Film hat er "Giulietta degli spiriti" genannt. Damit hat er des Films Fassade, seine Augenfälligkeit, bezeichnet, noch lange nicht aber seine Essenz, wiewohl das manche Kritiker glauben. In der Tat ist für das Verständnis von "Giulietta degli spiriti" nichts gewonnen, wenn man sagt, der Film sei das Werk eines Neurotikers.

Dass es zu solcher Beckmesserei kommen kann, hat seinen Grund natürlich darin, dass "Giulietta degli spiriti" als psychologischer Film missverstanden wird - ein Missverständnis, zu welchem hin Fellini freilich selber, aus unbändiger Vexierlust, den Weg ausgesteckt hat, indem er sich, Einfall über Einfall, in der Veranschaulichung der Symbole der Tiefenpsychologie fast bedenkenlos übt. Fellini hat seinen Freud und - mehr noch - seinen Jung gelesen, und man weiß, dass er Umgang hat mit allem, was nach Parapsychologie, Okkultismus und magischer Weisheit aussieht oder das auch ist. Solcher Umgang prägt.

Die Doppelnatur Fellinis wird erkennbar: der Ernst seines Schuhs und die Spiellust dessen, der sich und andere unterhalten will. Als der Spielerische ist Fellini auch der Satiriker, und tatsächlich ist es erstaunlich, wie wenige unter denen, die ihn kritisieren, die Satire in "Giulietta degli spiriti" wahrgenommen haben. So sehr Fellini geneigt ist, die Symbole der Tiefenpsychologie als Chiffren des Menschlichen ernst zu nehmen, so sehr ist er auch geneigt, diese Symbole zu persiflieren. Jener italienische Kritiker, der "Giulietta degli spiriti" als einen grossartigen, zugleich erheiternden wie beängstigenden Witz bezeichnet hat - nämlich der Romancier Dino Buzzati - , war der Wahrheit über diesen Film denn auch weit näher als alle jene, die im Grunde Fellini nicht verzeihen, dass er einem kritischen Realismus, der sozial verwertbar wäre, den Abschied gegeben hat - sofern er diesen Realismus, was ich bezweifle, überhaupt je gepflegt hat.

Fellini war stets ein Subjektivist. Er hat stets in seinen Filmen über sich selber nachgedacht mit dem Bekennermut dessen, der die Auffassung hat, dass einer nur von sich selber, auch im Film, zu erzählen habe, dann erzähle er von seiner Zeit. Dieses Selbstvertrauen macht, neben anderem natürlich, den grossen Künstler in Fellini aus.

Fellinis Genie bestätigt sich darin, dass er auf jeglichen Realismus verzichtet, obwohl er sich der Mittel bedient, welche die soziale und technische Welt der modernen Gesellschaft zur Verfügung stellt - der Autos, der Fernsehapparate, des häuslichen Luxus. Und auch der Umstand, dass die Photographie den Charakter des Konkreten und also Realistischen hat, darf nicht dazu verleiten, Fellinis Film nicht als einen völlig arealistischen, ja als einen klar gegenrealistischen zu begreifen.

"Giulietta degli spiriti" baut eine gegenrealistische Welt auf, bis in jede Einzelheit des Milieus, des bürgerlichen, und auch der Landschaft, von Wald und Meer. Die gegenrealistische Welt zu gestalten, hat Fellini zum Mittel der Stilisierung gegriffen, in deren Dienst er alles stellt: Dekorationen, Kostüme, Farben, Kadrierung des filmischen Bildes, Figurierung der Personen und ihres Verhaltens, ihrer Begegnungen und ihres Wollens. Nichts in dem Film ist "natürlich", alles gestellt, aus der Bewusstheit des Willens gehoben, eines Willens zum Imaginären. Das ist, in der Imagination selbst, seine Stärke; ist, in manchen Geschmäckerlichkeiten, seine Schwäche.

Eine Welt der Imagination ersteht vor unseren Augen. Das Haus,



Fellini setzt seine Giulietta (rechts) als Vertreterin einer innerlichen, beseelten Welt in bewussten satirischen Gegensatz zu dem barocken, veräusserlichten Schaugepräge einer hohen Gesellschaft in seinem neuen Film "Giulietta und die Geister"

in dem Giulietta mit ihrem Mann lebt, es ist ein imaginäres Haus, ver spielt und fast etwas zu sehr Märchenhaus von der knusprigen Art, und auch der Park, in dem Giulietta spazieren geht, das Meer, an dessen Strand sie das Sonnenbad nimmt, haben zugleich das Fremde und das Vertraute des Märchens. Und ganz im Sinne des Märchens ist es, dass neben das Haus Giuliettas, der Frau, die erfährt, dass ihr Mann sie betrügt, und die nun kein Vertrauen mehr zu sich selber hat, das Haus der bösen Fee, Susys, gestellt ist, das Haus der Lüste und der Ausschweifung. So Unvereinbares unvermittelt nebeneinander hat nur das Märchen.

Der Weg Giuliettas zu sich selbst ist der Weg durch die Versuchungen hindurch, die sich ihr als Erlösungen aus ihren Zweifeln anbieten. Ihre Zweifel bestehen nicht gegenüber ihrem Mann, von dessen Untreue sie bald überzeugt ist. Sie sind ihr selber gegenüber lebendig, und sie haben ihre Wurzel genau dort, wo Giulietta bisher ihre Tugend glaubte, in der Ergebenheit. Diese Ergebenheit, Produkt einer religiösen Erziehung, die Körper und Geist gegeneinander aufgebracht hat, auf einer höheren Ebene wiederherzustellen, das ist Giuliettas Bemühen. Auf dem Wege dazu streift sie die Hülle der Erziehung, die sie in Vorurteile, Unklarheiten und Ängste gebannt hatte, ab; aber sie verleugnet die Wahrheit nicht, die im Kern der erfahrenen, schmerzlich erlittenen Erziehung steht, sie findet die Uebereinkunft mit ihr, am Ende, und mit ihr die Fröhlichkeit.

Fellinis Giulietta geht den Weg, den vor ihr schon Gelsomina in "La strada", die Dirne Cabiria in "Le notti di Cabiria" gegangen sind. Am Ende dieses Weges wird immer wieder eine Serenade gespielt, in der die Ahnung der Gnade ist, einer menschlichen Gnade, aber auch der göttlichen. In dieser Serenade klingt etwas von dem immerwährenden Fest an, das der christliche Glaube verspricht.

Fellini wählt für dieses Fest, oder für die Möglichkeit dieses Festes ein Sinnbild, denn anders kann er es nicht darstellen, und es ist ein Sinnbild ohne Pathos, oder mit dem einzigen Pathos, dass er völlig ironielos wird. Es mag sein, dass diese Ironielosigkeit des Schlusses, gerade hier in "Giulietta" zur Empfindung werden kann. Fellini sei in die Sentimentalität ausgeglitten. Giuliettas einsamer Gang durch den Wald (der den nächtlichen Spaziergang Cabirias wiederholt) hat vielleicht nicht jene präsente Gültigkeit, die Fellini für die Schlüsse anderer seiner Filme gefunden hat.

Eines jedoch steht fest: dieser Schluss ist richtig, und er ist es gerade darum, weil er kausal nicht begründet ist. Wer von "Giulietta" eine psychologische Entwicklung verlangt, sieht an der inneren Folge dieser Geschichte vorbei. Es geht nicht um eine psychologische Verzahnung: (im Film wie in der Literatur gehört diese heute zur Brauchware), es geht nicht um Logik, obwohl in dem Verhalten, das Giulietta nach der Entdeckung der Untreue des Mannes an den Tag legt, Logik vorhanden zu sein scheint. Aus den untersten Schichten ihres Wesens erheben sich die "Geister", und Giulietta wird mit ihnen vertraut, in einem Umgang, dessen sie sich nicht erwehren kann.

Ihre Träume und Wünsche, ihre uneingesetzten Heimlichkeiten und Begierden, ihre Komplexe und Neurosen steigen nach oben, nach aussen, nehmen Gestalten an, werden gegenwärtig in Figuren der Phantasie, in Halluzinationen, aber auch in Menschen ihres Lebens,

in der Person des verstorbenen Grossvaters, der ein mächtig bramarbasierender Ungläubiger war, und in der Person der tyrannisch liebenden Mutter, in den Personen der hausbackenen Schwester und der Freunde, der Freunde der Freunde, des orientalischen Weisheitslehrers, des spanischen Hedonisten, der ausschweifenden Nachbarin Susy, der mannweiblichen Psychoanalytikerin, des exotischen Hermaphroditen und aller anderen. Wirkliche Personen und Personen der Einbildung mischen sich durcheinander, alle haben sie für Giulietta die gleiche Realität, nicht so sehr die Realität von Lebensweisen als vielmehr seelischen Verhaltens.

Fellini stand vor der Schwierigkeit, diese beiden Welten zum gegenseitigen Vertragen zu bringen. Aus diesem Grunde verzichtete er von vornherein auf ein realistisches Milieu, in dem sich die "Geister" dann als Fremdkörper ausgenommen hätten. Die Stilisierung und die Farben verschieben die Realität ins Märchenhafte, und mit dem Märchen vertragen sich die Geister bekanntlich aufs beste.

Szenographisch ist diese Imagination an die Entwürfe von Dekorationen und Kostümen gebunden, die Piero Gherardi, Fellinis "Dekorateur" seit langem, geschaffen hat: die Symbiose zwischen den beiden Künstlern, erweitert durch die Kamera Gianni de Venanzo, die subtil auf alle materiellen und psychischen Schattierungen der "Handlung" eingeht, ist vollkommen.

Man wird Vorbilder aus der Malerei wiederfinden, Anleihen bei Bosch oder De Chirico oder Dali; man wird in den Kostümen und Hüten Jugendstil wiederentdecken, Huldigungen an Beardsley, dessen Frivolitäten bis in Kostüm und Szene hinein oftmals wohl inspirierend gewirkt haben mögen. Aber Anleihen, Vorbilder sind ausser Quellen der legitimen Inspiration auch Gegenstand der Persiflage, wie denn überhaupt Fellinis satirisches Talent üppig ausschweift, vor allem auch dort, wo er mit szenischen Anzüglichkeiten Filme anderer oder seine eigenen persifliert. Darin mag etwas Modisches liegen, denn es ist heute Mode, filmisch in Filmen zu zitieren. Fellini tut es freilich nicht mit dem Aplomb des filmisch Gebildeten, sondern in mokantem Ton, den er selbst dort nicht verleugnet, wo es ums stilistische Prinzip seiner "Giulietta degli spiriti" geht: das Prinzip der Collage ist, wenn überhaupt je in einem Film - sieht man von dem ganz anders gearteten Jean-Luc Godard ab - , künstlerisch begründet, als ein Prinzip der Dramaturgie, das allein zuständig ist, das scheinbar Inkohärente der Psyche sichtbar und begreifbar zu machen. In dieser collagehaften Inkohärenz der Situationen und Episoden, der Erscheinungen von Geistern und des Verhaltens der Figuren, vorab Giuliettas, wurde Fellini des tieferen Zusammenhangs habhaft.

Das scheinbar unbegründete Nebeneinander und Ineinander von Motiven, Situationen und Episoden, von Einfällen und Anekdoten ist in seiner künstlerisch-optischen Unvermitteltheit für Fellinis Ausdruck des unmittelbaren Nebeneinanders von Glauben und Unglauben in seiner Person, von Sehnsucht und Glauben und Glaubenszerrüttung, von Gott und Teufel, von Gnade und Sünde, Heiligung und Verworfenheit, Tod und Gruft, Erlösung und Rettungslosigkeit, Heimsuchung und Freiheit, Freude und Qual. Liebe und Anfechtung. Ein jedes erscheint als die Kehrseite des anderen, und Fellini sucht sich über sie Rechenschaft zu geben, indem er sie darstellt, in Bilder bannt, die seine Geschichte sind.

Von der Qual dieser Gesichte sich zu befreien, vermag er einzig in der Schönheit und in der Ironie, die zusammen seinen Film ausmachen.

DIE FRANZOESISCHE EHE (Le tonnerre de Dieu)

Produktion: Frankreich
Regie: Denys de la Patellière
Besetzung: Jean Gabin, Michèle Mercier, Lili Palmer
Robert Hossein
Verleih: Comptoir

FH. Ein verheirateter, aber kinderloser Tierarzt sucht sich mit allen möglichen Ersatzmitteln über sein Schicksal hinwegzutrösten: Clochards und herrenlose Hunde nimmt er brummsschnäütig bei sich auf, ohne seine geduldige Frau zu fragen. Als er dann aber sogar eine ausgebeutete Prostituierte aus der nahen Stadt heimbringt, scheint ihr der Geduldsfaden zu reissen. Sie hat aber erkannt, dass es die Sehnsucht nach einer Tochter ist, die sich hinter seinem Treiben verbirgt und freundet sich rasch mit dem Mädchen an. Immerhin erwachsen aus der Situation allerlei Unannehmlichkeiten, die der Alte aber bärbeissig bis in die höchsten Stellen zu seinen Gunsten entscheiden kann. Nachdem das Mädchen noch einen jungen Landwirt findet, wird er sich als Grossvater fühlen und ihm ein befriedigenderes Leben zuteil werden. Selbstverständlich wird man diese Fabel nicht zu ernst nehmen, sie ist ein Märchen in realistischer Form. Es ist rührend, wie alles schön stimmt: das finanziell gute Milieu, die brav-entsagende Frau, die rauhe Schale des Alten mit dem goldenen Kern, die junge Dirne, der es be-

stimmt nicht schwer fällt, aus dem Milieu in das komfortable Land leben hinüberzuwechseln, der junge Mann, der sie heiratet (und damit auf unbeschränkte finanzielle Hilfe des Alten rechnen kann) usw. Doch ändert das nichts daran, dass es ein sympathisches Märchen ist, dass denn auch zu einem Publikumserfolg wurde, wenn sich auch die Geschichte in unserer Wirklichkeit ganz anders entwickelt hätte.

Grund für den Erfolg ist die überzeugende Fähigkeit Gabins in der Gestaltung des Alten. Trotz der simplen Gradlinigkeit in der Charakterzeichnung vermag ihm Gabin immer wieder fesselnde Nuancen einzufügen, ihm seine suggestive Strahlkraft zu verleihen. Die andern werden dabei etwas an die Wand gespielt, sinken jedoch nicht zu blassen Nebenfiguren ab. Die Einfachheit der Handlung gibt dem Film etwas Volksstückhaftes, was zusammen mit dem märchenhaften Optimismus zum Erfolg beiträgt, denn wer sieht in unserer Zeit nicht gern gut ausgehende Märchen?

DAS LIEBESKARUSSELL

Produktion: Deutschland/Oesterreich
Regie: Rolf Thiele, Alfred Weidenmann, A. v. Ambesser
Besetzung: Catherine Deneuve, Anita Ekberg, Gert Fröbe
Heinz Rühmann
Verleih: Interna-Films

FH. Der Erfolg des "Reigens" lässt die Regisseure jenseits des Rheins bis zur Donau anscheinend nicht schlafen. So wird denn wieder ein "Kaleidoskop von Sex und Liebe" fabriziert. Aber was dabei herauskommt, hat mit der geistvollen Morbidität und Untergangsdeutung Schnitzlers auch gar nichts mehr zu tun. Wir haben in diesen Spalten vor kurzem grundsätzlich Stellung zur sexuellen Moral bezogen, woraus sich deutlich ergibt, dass uns nichts ferner liegt, als Sex und Erotik von vornherein als etwas Unmoralisches anzusehen. Doch hier ist man stellenweise bis zum Voyeurismus und zur Schlüssellochtaktik herabgesunken. Ohne ihre Beziehungen zum Leben, ihre Stellung in der Umwelt auch nur anzudeuten, wird die Erotik aus allen Zusammenhängen herausgerissen und um ihrer selbstwillen zwecks möglichst eindrücklicher Wirkung als Hauptsache auf die Leinwand gesetzt. Das muss beim Zuschauer das angenehme Gefühl wecken, mehr oder weniger etwas Verbotenem beizuhören - uraltes, billigstes Kintop-Rezept.

Noch gesteigert wird dieses Vergnügen, indem eine scheinmoralische Haltung, wie sie Heinz Rühmann hier zu verkörpern hat, schliesslich in die Brüche geht, selbstverständlich zugunsten der Unmoral, wie dem Zuschauer suggeriert wird. Dabei handelt es sich nur um einen Scheinkonflikt, der im Prinzip nichts Unmoralisches an sich hat. Auch die anderen Episoden sind nicht besser, etwa jener der Angela, die sich als mondsüchtig gibt, um über die Dächer zum Geliebten zu gelangen. Oder der Sybil, welche ihren Liebhaber durch ein Rendez-vous mit ihrem Gatten "hintergeht" usw.

Der ganze Film ist wertlos, da er nicht von einer überzeugenden Grundanschauung über sein Thema ausgeht, sondern nur Frivolitäten um ihrer selbst willen aufreibt.



Jean Gabin als bärbeissiger Seelenretter mit goldenem Herzen im Film "Die französische Ehe".

F E U E R B A L L
(Thunderball)

Produktion: England
Regie: Terence Young
Besetzung: Sean Connery, Claudine Auger
Verleih: Unartisco

FH. Wieder ein 007-Bondfilm, und der Zulauf beweist, dass allen Bedenken zum Trotz ein Bedürfnis für diese Art doch recht primitiver Thriller zu bestehen scheint. Diesmal scheint er etwas schneller und auch oberflächlicher hergestellt worden zu sein als die früheren. Allerdings nicht in technischer Beziehung, 25 Millionen Franken soll das Ding gekostet haben - was könnte alles an Wertvollem aus einem solchen Betrag geschaffen werden?

Da hat eine raffinierte Verbrecherbande, die über unbeschränkte Mittel zu verfügen scheint, zwei Atombomben gestohlen, und will sie Washington nur gegen ein Lösegeld von 300 Millionen Dollars zurückgeben. Sonst wird das Abendland in die Luft gesprengt. Selbstverständlich wird James Bond mit der Wiederbeschaffung der gefährlichen Dinger betraut. Im Handumdrehen, wie das beim Film üblich ist, hat er die Wohnung der Gangster und bald auch das Versteck der Bomben festgestellt. Dann kommt der Schlusskampf, diesmal unter Wasser, unter Assistenz der nach Leichen Ausschau haltenden Haifische, mit dem selbstverständlichen Endsieg. Dazwischen gibt es die obligaten Liebesabenteuer, um als Kontrast dazu das Morden genussvoller zu gestalten.

Der Film ist gegenüber den früheren keine Steigerung, wie es die Ankündigungen versprechen. Er artet vielmehr an einzelnen Stellen zu einem blossen, wilden Getue aus, das gedanklich nicht mehr fundiert ist oder doch nur sehr oberflächlich. Das bringt die tödliche Gefahr mit sich, dass an der falschen Stelle gelacht wird, wie es in diesem Bondfilm erstmals geschieht. Auch sind einzelne Aktionen so unwahrscheinlich übertrieben, dass sich trotz aller technischer Rafinesse Gleichgültigkeit einstellt, weil es schlechthin unmöglich wird, solches Zeug der Leinwand noch abzunehmen. Wir vermögen deshalb die Hoffnung nicht aufzugeben, dass diese Bondfilme ihren Höhepunkt überschritten haben und schliesslich im Gelächter versanden.

A U G E N I M S C H A T T E N
(The Blindfold)

Produktion: USA
Regie: Philip Dune
Besetzung: Claudia Cardinale, Rock Hudson
Verleih: Universal

ZS. Musterbeispiel eines mit allen denkbaren Sicherungen gegen finanziellen Misserfolg ausgerüsteten Geschäftsfilms: man nehme zwei berühmte Stars verschieden Geschlechts, setze sie in eine brodlinde Suppe von furchtbar bösen Menschen (schnell schiessende Gangster bevorzugt), die mit List und Tücke, Gewalt und Raffiniertheit für eine möglichst heisse Temperatur sorgen, und zeige, wie selbst die mit der Aufrechterhaltung von Ruhe und Ordnung betrauten, gescheiten und mächtigen Staatsbehörden vor den ganz schlimmen Menschen versagen, worauf dann der grosse Held unter schrecklichen Gefahren in grandiosem Alleingang alles und Alle wieder auf den Platz stellt, jedermann den verdienten Lohn verschafft und die süsse Gefährtin endlich umarmen darf.

Gemacht werden diese amerikanischen Filme mit höchster, technischer Perfektion, die eine grosse Routine des Regisseurs voraussetzt, was auch die Haupteigenschaft von Ph. Dune ist. Zu mehr reicht es bei ihm nicht, das heisst, er hat sich unter dem auf den Film ausgeübten Konkurrenzdruck des Fernsehens gänzlich den Forderungen der Film-Geschäftsleute unterwerfen müssen. Dass diese Filme Unterhaltungswert besitzen, steht ausser Zweifel, und dass sie den geschäftlichen Erfolg erzielen, den soviele echt künstlerische Filme nicht erreichen, ebenfalls. Hier steckt ein Problem. Lässt sich ein Film nur noch auf solche Weise finanziell erfolgreich gestalten, kommt der Routinier vor dem künstlerisch begabten Filmschöpfer, und lässt sich das irgendwie verbessern? Ein Blick auf andere Kunstgebiete, auf die Dichtung, die Malerei, die Musik lässt leider eher eine negative Antwort erwarten. Der Filmfreund kann solche Filme, die keinerlei Aussage vorweisen, nur als Unterhaltungsware bezeichnen- und weiterziehen.

L A D Y " L "

Produktion: Ponti/USA
Regie : Peter Ustinow
Besetzung : Sophia Loren, Paul Newmann, David Niven
Verleih : MGM

ms. Aus dem leichthändig geschriebenen Roman "Lady L" von Roman Gary hat Peter Ustinow einen ebenso leichthändigen Film gemacht. Ustinow, der im Film selbst als in einer herrlich aufgetragenen Charge erscheint und dadurch einen parallelen Kontrast setzt, ist im Ganzen - vielleicht mehr als sonst - ein Meister der Untertreibung, die oft so weit geht, dass man kaum noch wahrnimmt, wie präzis der Sarkasmus gesetzt ist. Es ist kein Zweifel, Ustinow hat den Film "Lady L" zu etwas britischem gemacht, in jenem Geisteszustand, den ein Bonmot (im Film) als britisch bezeichnet: der Schein wird gewahrt, was hinterm Schein (der Konventionen) lebt, ist das Chaos. Oder die Neigung zur Anarchie.

Der Witz ist denn auch grossartig: ein Anarchist, Franzose von Geburt, und seine Frau, die geborene Korsin, spielen - gedeckt von einem britischen Herzog - das Edelpaar und dämpfen die ganze Welt, die auf Adel, Ruf und Konventionen hält. Ihr Anarchismus ist von heiter verschlagener Art, indem sie vom Reichtum und vom Ansehen, das Reichtum und alter Name verschaffen, geistvoll profitieren.

Man spürt dem Film an, dass ihn Peter Ustinow, hierin ganz geistesgewandt, mit Genuss inszeniert hat, mit einem Genuss, der sich durch keine komödiantischen Handgreiflichkeiten stören lassen will. Die Schauspieler gehen ihm mitreissend zur Hand: David Niven als erster, er der spleenige Herzog, Paul Newman, der noch selten so sordiniert erschien, Sophia Loren, die, schön wie immer oder noch schöner, sich den Spass leistet, in der Rolle der alten Lady ihre Altersschönheit vorwegzunehmen. Dabei bleibt einem fast das eigene Herz hängen.

A u s a l l e r W e l t

F r a n k r e i c h

- Louis Malle erhielt für seinen Film "Viva Maria" den Grossen, französischen Filmpreis.

- Vom nächsten Sommer an werden drei Kinos in Paris täglich 24 Stunden, also ununterbrochen laufen. Sie werden den Namen "Luxemburg" tragen und 150 - 300 Sitze zählen. Es sind alte Keller oder angepasste Hotel-Speisesäle. Diese Kinos werden vollautomatisch eingerichtet, das heisst sie bedürfen keines Operateurs mehr. Es wird ein Programm von 11 verschiedenen Filmen gezeigt, um jedermann etwas zu bieten. Die Projektoren befinden sich in einem Glaskasten. - Auch eine Wirkung der herannahenden Automation?



Sofia Loren in dem witzig-sarkastischen Ustinowfilm "Lady L".