

Filme

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **24 (1964)**

Heft 12

PDF erstellt am: **21.07.2024**

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.

der Welt sei eine tragische. Ein Hinweis sei gewagt. Das Tragische liegt in der menschlichen Existenz als solcher, wie sie Dreyer sieht. Es erscheint im Filter des Dreyerschen künstlerischen Gewissens, in der intellektuellen Ehrlichkeit, zeigen zu müssen, daß die menschliche Existenz in der Welt nicht aufgeht, gerade wenn und weil sie als Innerliches, als Seelisches gerufen ist, sich in ihr zu zeigen, Gestalt anzunehmen, und das heißt in Konflikt zu treten, so daß sie zwar sichtbar wird, aber nicht zu begreifen, unexplikabel, wie Dreyer das nennt. Da ist allerdings schon etwas faszinierend Schreckliches, ein Tremendum und Fascinosum in seinen Filmen, etwas, was den Film als solchen übersteigt, weil es letztlich auch inexplikables Gerufensein gerade dieses Künstlers zu gerade dieser Aussage ist. Und manchmal sieht man, wie Dreyer das selbst von seiner Jeanne d'Arc sagt, wirklich den (tragischen) «Triumph der Seele über das Leben».

Da ist also einer, der mit innerer Notwendigkeit sucht aus der Einsamkeit seines künstlerischen Gewissens heraus, könnten wir auf die Frage, was für einer ist der Künstler Dreyer?, antworten. Es ist da diese spirituelle Ehrlichkeit des künstlerischen Gewissens, durchdroht von der Gefahr lauender Skepsis. (Ich möchte hier nur noch einmal auf den eigenartigen Hymnus auf die Wissenschaften zurückweisen, wo ein prometheischer Titanismus des Wissens funktelt.) Es ist der Dreyersche Realismus des Inneren, begnadet vom Treffenden im innersten Getroffensein, von ferne bedroht von der Hybris des Gewissens, von der ästhetischen Verzweiflung, das Spirituelle doch allein im Gewissens-Inneren des Menschlichen leisten zu müssen.

Über die Christlichkeit und Religiosität Dreyers anhand seiner theoretischen Äußerungen mehr behaupten zu wollen, wäre vielleicht fromm und gut gemeint, wäre aber nicht in den Texten zu finden! Versteht sich aber ein Künstler in seiner eigenen Reflexion? Ich glaube wenigstens nicht, daß man sie übersehen darf.

Manfred Züfle

Filme

Billy Liar (Billy, der Lügner)

III. Für Erwachsene

Produktion: J. Janni; **Verleih:** Columbus; **Regie:** John Schlesinger, 1962; **Buch:** K. Waterhouse, W. Hall, nach dem gleichnamigen Roman; **Kamera:** D. Coop; **Musik:** R. Rodney Bennett; **Darsteller:** T. Courtenay, J. Christle, W. Pickles, M. Washbourne, H. Fraser, G. Watts und andere.

Billy Fisher ist der Sohn kleinbürgerlicher Eltern. Er arbeitet in einem Bestattungsunternehmen. Die Eltern und eine schrullige Großmutter, wie natürlich auch die Leute im Geschäft, sind alles andere als Lebenspartner. Offenbar hat nie jemand Billy zu einem wirklichen Kontakt mit der Welt gebracht. So ist er ein gelangweilter, verspielter junger Mann geworden. Er hat zwei Freundinnen, vermag sich aber – aus Angst vor einer Bindung – für keine zu entscheiden. Überhaupt scheut er vor jedem Engagement zurück. Stattdessen springt er jeden Augenblick mit seiner Phantasie in eine Fluchtwelt hinüber, die er sich eigens aufgebaut hat und die er mühelos bewältigen kann. In eigentlichen Tagträumen sieht er sich als Tat- und Erfolgsmenschen, der Revo-

lutionär, Truppenkommandant und Präsident eines Traumstaates «Ambrosia» ist. Bei jedem Hindernis, das sich ihm in den Weg stellt, zieht er sich sofort in dieses Reich zurück und sucht von dort aus die widerwärtigen Personen und Situationen anzugehen.

Eine Gestalt schließlich scheint Billy in die wirkliche Welt hineinholen zu können. Es ist Liz, ein junges Mädchen, das ihm vordergründig seine Träume abnimmt, ihn aber wegbringen möchte aus seiner Umgebung. Sie kann ihn bewegen, nach London zu gehen. Aber im letzten Augenblick scheut er sich doch wieder, den Zug zu besteigen, und er bleibt, unentschlossen wie eh und je, auf dem Bahnsteig zurück, indes der Zug das Mädchen fortführt.

Die Geschichte ist im Stil einer satirischen Komödie gestaltet. Sie darf nicht in einer realistisch-dokumentarischen Ebene erfaßt werden, soll nicht ihr eigentlicher Sinn verlorengelangen. In dieser verkürzten Perspektive läge zum Beispiel eine bloß entwicklungspsychologische Deutung. Natürlich bietet die Gestalt des Billy Liar, dieses lebensuntüchtigen Träumers, auch jugendpsychologische Aspekte. Aber diese bilden eigentlich nur die dramaturgische Feder für den Handlungsablauf. Tiefer besehen, geht es hier um Zeitkritik.

Der Film will einmal mehr auf die Hohlheit eines Lebensstils hinweisen, der die Entwicklung der Welt in den letzten Jahrhunderten noch immer ignoriert. Bereits der Anfang mit seinem Gegensatz zwischen modernen Wohnbauten und alten Häusern, die abgebrochen werden müssen, deutet darauf hin. Klar erscheint der Leiter des Bestattungsunternehmens als Repräsentant eines völlig steril gewordenen Denkens, welches nach einem alten Manchester-Stil nur um das wirtschaftlich Nützliche kreist. Und selbst die Eltern Billys leben, bei aller Besorgtheit um die Entwicklung ihres Sohnes, ohne jeden innern Kontakt — der gar nicht voll bewußt sein müßte — mit der Welt von heute. Deshalb können sie auch keine Lebenshilfe bieten.

Selbstverständlich trifft der Film hier zuerst auf eine spezifisch englische Situation. England hat, länger als die meisten Länder des Kontinents, einen traditionellen Lebensstil bewahrt. Das geographische Inseldasein ist zum Ausdruck einer Isolation der ganzen Nation von der Welt geworden. Der Einzelne lebt in der Gefahr einer arglosen Hingabe an den Wohlfahrtsstaat. Das Gentleman-Ideal wird reduziert auf die Beobachtung eines Kanons bürgerlicher Wohlständigkeit. Aber auch in England ist natürlich die Welt von heute präsent, in der Technik wie in den Köpfen, in der jungen Generation vor allem, die spürt, daß sich etwas Neues tut und tun sollte. Das Lebensgefühl, von dem sie ergriffen ist, läßt sie in manchem, was man ihr noch als Norm vorhält, keine echten Werte und darum auch keine Verbindlichkeit und kein lohnendes Ziel mehr sehen.

So wirft, wie uns scheint, Schlesinger in seinem «Billy Liar» die metaphysische Frage nach dem tieferen Lebenssinn des Menschen in der heutigen Welt auf. Er siedelt sie an im kleinbürgerlichen Klima einer englischen Familie, vermag sie aber durch die sorgfältige und konsequente Gestaltung allgemeingültig zu formulieren. Eine eigentliche Antwort, die über die Kritik der Tradition hinausweist in ein positiv Neues, gibt er nicht. Aber wir meinen, daß in

der Ernsthaftigkeit des Fragens bereits ein fruchtbarer Ansatz enthalten ist, der den Film zu einem wertvollen Diskussionsbeitrag macht. SB

Nachbemerkung: John Schlesinger ist ein englischer Nachwuchs-Regisseur. In Venedig erhielt er 1960 den Goldenen Löwen der Dokumentarfilm-Biennale für «Terminus». 1961 gestaltete er seinen ersten Spielfilm «A kind of loving». In diesem Zeitfilm schildert er mit Ernst das Versagen der zu sehr nur auf sinnliche Zuneigung gründenden Partnerschaft zweier junger Leute.

Matka Joanna od Aniolow (Mutter Johanna von den Engeln)

IV. Mit ernststen Reserven, abzuraten

Produktion: Kadr-Polski; **Verleih:** Domino; **Regie:** J. Kawalerowicz; **Buch:** T. Konwicki, J. Kawalerowicz, nach dem Roman von J. Iwaskiewicz; **Kamera:** J. Woycik; **Musik:** A. Walacinski; **Darsteller:** L. Winnicka (Mutter Johanna), M. Voit (Surin), A. Ciepielewska, M. Chwalibog, K. Fabisiak und andere.

Der Film von Jerzy Kawalerowicz bezieht sich mittelbar, über einen Roman von Jaroslaw Iwaskiewicz, auf ein geschichtliches Ereignis, die Besessenheitsaffäre im französischen Ursulinenkloster Loudon der Jahre 1632–1636 (der Film verlegt die Handlung an die polnische Ostgrenze). In der Diskussion um das Werk, die sehr oft in ausschließlich formalästhetischen Kategorien stecken bleibt, scheint eine geschichtliche Vorinformation am Platze zu sein.

Johann Joseph Surin wurde im Jahre 1600 in Bordeaux geboren. Eine Schwester und seine eigene Mutter traten in ein Karmeliterinnenkloster ein. Im Kontakt mit den Nonnen, insbesondere mit der Oberin Isabella von den Engeln, einer Spanierin, lernte Surin das religiöse Leben kennen. Er trat dann in den Jesuitenorden ein. Auf Wunsch des Kardinals Richelieu wurde er 1634 in das erwähnte Kloster geschickt, um dort an der Normalisierung der Lage mitzuwirken. Seit 1632 hatte sich eine Art Besessenheitsepidemie unter den Schwestern ausgebreitet, die als Tätigkeit des Teufels angesehen wurde. In solchen Fällen versuchte man durch den sogenannten Exorzismus, eine kirchliche Beschwörung und Segnung, den Einfluß des bösen Feindes zu bannen. Als Surin in Loudon eintraf, war dies bereits mehrmals ohne Erfolg versucht worden. Er selber leitete die Schwestern an, in Gebet und Buße der diabolischen Einflüsse Herr zu werden. Er bot sich schließlich Gott als Opfer an und glaubte sich in der Folge, seit Karfreitag 1635, selber besessen. Die ungewöhnlichen Ereignisse müssen auf seinen sensiblen Geist einen ungeheuren Druck ausgeübt haben. Es kam zu einer eigentlichen Verdunkelung seiner Seele, die über 20 Jahre anhielt. In diesem Zustand kam es auch zu einem Selbstmordversuch. Nach der langen Periode der Umnachtung gesundete Surin wieder und lebte noch acht Jahre, während der er ein reiches geistliches Schrifttum verfaßte. Wie vorsichtig man in der (negativen) Beurteilung des ungewöhnlichen Mannes sein muß, zeigt die Wertschätzung, die ein Bossuet und Fénelon, sowie etwa noch, in neuerer Zeit, ein Henri Bremond (*L'histoire du sentiment religieux*) und Garrigou-Lagrange O.P. dem geistlichen Schriftsteller entgegengebracht

haben. Von offizieller kirchlicher Seite begegnete man seiner Lehre, welche vor aller äußeren Disziplin das innere Gesetz der Liebe beobachtet wissen wollte, eine zeitlang mit Argwohn, fürchtete man doch, sie könnte zu einem gefährlichen Quietismus führen (aus diesem Grunde wurde 1695 der «Catéchisme spirituel» verboten). Später sah man aber keine Schwierigkeiten mehr, die Lehre Surins zu schätzen und zu lehren. Wie ungenügend die Kenntnisnahme der äußeren, seltsamen Ereignisse – wie auch der Darstellung, die Surin in unserem Film widerfährt – zur vollen Erfassung seiner Gestalt ist, mag ein Zitat aus seinem «Les fondements de la vie spirituelle» belegen. Es zeigt, daß Surin doch etwas ganz anderes war als ein weltfeindlicher Mönch.

«Da die Vorsehung alle Stände geheiligt hat, so verschieden sie auch sind, so erteilt sie ihre Gnaden denjenigen, welche sie dazu beruft, mit gleicher Freigebigkeit; ja man findet manchmal in den Ständen, die sich mit geräuschvollen Geschäften zu befassen haben, mehr Sammlung, innern Frieden, Vereinigung mit Gott, als in der Zurückgezogenheit und in der Ausübung der Nächstenliebe, worein sich Ehrbegierde und Eigenliebe mischt.» («Das geistliche Leben», Übersetzung durch P. Brignon, Regensburg, 1864, S. 304.)

Der Form nach gibt sich «Mutter Johanna von den Engeln» als eine gepflegte Bildmeditation. Noch das letzte Detail ist Gegenstand gestalterischer Sorge – so sehr, daß der Verdacht einer nicht mehr nur künstlerischen, sondern auch sehr rational kalkulierten Ordnung aufkommen kann. Dies gilt etwa von der Art der Stilisierung und Symbolgebung, in der sich übrigens öfters Anleihen bei großen Filmschöpfern, zum Beispiel bei Fellini, feststellen lassen. Man denke an die Einbettung des Geschehens in eine apere Landschaft, in der das Kloster als weltentrückte Enklave erscheint, oder an die Szenen, in denen das trennende Gitter, das Mutter Johanna und Pater Surin vor Sünde schützen soll, hergerichtet wird. Die Schauspielerinnen und Mieczyslaw Voit als Surin spielen ihre Rollen durchwegs mit geschulter Perfektion. Es kommt zu Augenblicken von großer filmischer Intensität. Es will dann scheinen, daß der – zweifellos begabte – Regisseur über sich selbst hinausgeführt werde, und sich hinter dem vordergründig so skurril-grotesken Geschehen ein seelischer Raum auftun wolle, in dem wir etwas von unserem eigenen, tieferen Menschentum, von seiner Größe und Anfälligkeit, wiederfinden könnten.

Woran liegt es, daß diese Augenblicke den Film in seiner Gesamtgestalt nicht zu prägen vermögen und zum Schluß der Eindruck eines Tendenzstückes vorherrscht?

Der Film Kawalerowiczs stellt die Besessenheit der Nonnen als Folge einer widernatürlichen Lebensweise dar. Nach den Autoren haben diese Menschen unter dem Zwang religiöser Vorstellungen auf die Entfaltung ihrer wesentlichen Anlagen, insbesondere der geschlechtlichen Kräfte, verzichtet (oder sind zu diesem Verzicht gezwungen worden). Das führt notwendigerweise zu einem Aufruhr der Natur, die sich auf der Linie dieser selben, nun fixierten, religiösen Vorstellungen einen Weg zu bahnen sucht. Wie die Diagnose, so ist selbstverständlich auch die Therapie dieser Menschen verfehlt. Die Exorzisten mußten scheitern. Pater Surin, selbst wahnhaft befangen in «übernatürlichen»

Ideen, erreicht mit seiner Bußpraxis zwar (im Sinne der Autoren positiv), daß er und die Oberin sich der gegenseitigen geschlechtlichen Zuneigung bewußt werden. Dies stürzt ihn aber um so tiefer in Verzweiflung und treibt ihn schließlich zu der entsetzlichen, stellvertretenden – wie er meint – «Sühnetat» an zwei Unschuldigen.

Diese Darstellung des Stoffes durch die Autoren ruft nach zwei Bemerkungen: 1. Die geschichtliche Grundlage wird darin verlassen. Abgesehen davon, daß die Handlung von Frankreich nach Polen verlegt ist (warum?), erfahren die einzelnen Gestalten eine freie, in den Akten nicht belegte Interpretation. Diese Veränderungen betreffen Kleinigkeiten wie die, daß Pater Surin ein Doppelmord zur Last gelegt wird, den er nicht begangen hat. Wenn im allgemeinen dem Künstler große Freiheit in der Auslegung geschichtlicher Ereignisse und ein gewisser Spielraum in der Benützung einzelner Fakten zugestanden werden muß, so hätte sich bei diesem Stoff eine exakte Darstellung – oder aber eine völlig von konkreten Ereignissen gelöste Behandlung des Themas – aufgedrängt. Der Film bezieht seine Tendenzwirkung zum großen Teil aus der Ansiedlung im Zwielficht zwischen historischer Wahrheit und beanspruchter künstlerisch-freier Aussage.

2. Die geistige Grundlage der Darstellung ist zum vorneherein eine faktisch mit dem marxistischen Schema deckungsgleiche antispiritualistische Haltung. Sie zeigt sich hier darin, daß epidemiehafte Verirrungen diskussionslos als notwendige Konsequenz des monachischen Lebens als solchen dargestellt werden. Diese Verallgemeinerung greift übrigens wesentlich über den Ordensstand hinaus und lehnt jede christliche Daseinsdeutung überhaupt ab. Eine Kritik dieses Films, welche ihm nur vorhält, er berücksichtige die Wandlungen im Katholizismus der Neuzeit nicht, ist deshalb relativ unerheblich. SB

Geld und Geist

II. Für alle

Produktion: Neue Film AG; **Verleih:** Monopol; **Regie:** Franz Schnyder, 1964; **Buch:** R. Schweizer, F. Schnyder; **Kamera:** K. Tschet; **Musik:** R. Blum; **Darsteller:** M. Winter, E. Kohlund, P. Arens, F. Nydegger, V. Hallau, M. Rainer, M. Haufler, R. Walter, M. Wiemann und andere.

Jede neue Gotthelf-Verfilmung hat eine schwere Hypothek auf sich zu nehmen. Unweigerlich wird man das, was auf der Leinwand zu sehen ist, vergleichen mit dem, was man in direktem Kontakt mit Gotthelf in sich aufgenommen hat. Eine stehende Wendung der Filmkritiker will, daß die Verfilmung eines literarischen Stoffes eine unstatthafte Veränderung, eine Vergröberung oder Verniedlichung, immer aber eine Veräußerlichung darstellt. Im Falle Gotthelfs ist tatsächlich die Gefahr dieser Veräußerlichung fast unausweichlich, hat er doch die Tiefendimension seiner Geschichte wesentlich durch die Betrachtungen geschaffen, die er auf vielen Seiten zwischen die einzelnen Handlungsabschnitte schiebt, und die als solche im Film einfach nicht wiederzugeben sind. Andererseits hat zweifellos der Film die Möglichkeit, in der Darstellung von Per-

sonen und Handlungen ein «atmosphärisches» Element zur Wirkung zu bringen, das einen Tiefenraum andeuten und eröffnen kann.

Jede neue Gotthelf-Verfilmung begegnet aber – und das scheinen manche Kritiker von «Geld und Geist» nicht genügend zu bedenken – noch einer andern, sehr materiellen Hypothek. Der Gotthelf-Film ist, als Dialektfilm, auf das äußerst kleine Auswertungsgebiet der deutschsprachigen Schweiz beschränkt. Er hat notwendig auf das gegebene geistige Niveau und den Geschmack allerbreitester Kreise Rücksicht zu nehmen, die den Film besuchen müssen, soll er seine Ausgaben auch nur einigermaßen wieder einspielen. Es braucht dies nicht sofort als Abfall vom Geiste gebrandmarkt zu werden. Wer den gegenwärtigen Lebensbetrieb und das Angebot an Ungeist, in dem wir zu ersticken drohen, erwägt, der wird froh sein, Filmen zu begegnen, die für eine einfache Mentalität geschaffen sind, dabei aber doch von gesamt menschlicher Verantwortung zeugen. Es kommt nur darauf an, daß der Stellenwert eines solchen Werkes richtig gesehen wird. Selbstverständlich würde es nicht angehen, solche Filme mit dem «Schweizer Film» zu identifizieren.

Bei den gemachten Voraussetzungen darf man mit gutem Gewissen Franz Schnyders «Geld und Geist» als ein gutes Volksstück bezeichnen. Franz Schnyder, der ursprünglich vom Theater her kommende Regisseur, hat hier im wesentlichen in der Art der früheren Gotthelf-Filme mit einer bewährten Equipe ein neues Mal den Pfarrer-Dichter aus dem letzten Jahrhundert lebendig zu machen versucht. Zum vornherein verzichtete er bei diesem Versuch darauf, die Transposition des Romans in unsere Zeit vorzunehmen. Mit kunsthandwerklicher Aufmerksamkeit und Liebe versucht er ganz einfach, die Gestalten Gotthelfs lebendig werden zu lassen und vertraut darauf, daß sie uns noch etwas zu sagen haben. Auf weite Strecken mag man das Spiel, das sich vor uns abwickelt, als eine Szenenfolge empfinden, wie sie uns etwa das Heimatschutz-Theater in seinen Stücken bietet, unterbrochen nur von gelegentlichen Ausblicken in die schöne Landschaft des Emmentals. Es gibt aber immer wieder Momente, in denen eine Margrit Winter als Änneli, die junge Elisabeth Berger als Anne-Mareili oder der begabte Fritz Nydegger als Christeli uns tiefer führen und, im guten Sinne, an unser Herz zu rühren vermögen. Die schwer und breit ausgespielten Szenen herrschen zwar vor, und wenn es um den Dorngrüthof geht, wird, trotz mancher Verfeinerung, immer auch Kabarett gespielt – im ganzen des Films vermögen aber die feineren Töne sich so zu behaupten, daß sie den Gesamteindruck mitbestimmen.

Die oben angedeutete Frage einer neuschöpferischen Behandlung des Themas soll nicht als belanglos hingestellt werden. Es hätte sich im Falle von «Geld und Geist» etwa denken lassen, daß das ganze Geschehen aus dem Blickpunkt der wundervollen Gestalt des Christeli betrachtet und akzentuiert worden wäre. Oder, auf einer ganz anderen Ebene: man könnte sich die farbliche Stilisierung einer solchen Verfilmung als beherrschendes Gestaltungsmittel vorstellen. Franz Schnyder hat versucht, mit den gewohnten, den breiten Besuchermassen vertrauten Mitteln auszukommen. Das Ergebnis seiner verantwortungsbewußten Arbeit bleibt anerkennenswert. SB

Du mouron pour les petits oiseaux (Hinterhaus Place Pigalle)

IV–V. Mit ernsten Reserven, abzuraten

Produktion: Borderie, Prodis; **Verleih:** Filmor; **Regie:** Marcel Carné, 1962; **Buch:** M. Carné, J. Sigurd, nach einem Roman von Albert Simonin; **Kamera:** J. Natteau; **Musik:** G. Garvarentz; **Darsteller:** D. Saval, P. Meurisse, S. Delair, J. Richard und andere.

Altmeister Marcel Carné auf den Spuren seines unvergessenen «Hôtel du Nord». Auch hier Typenschilderung in einem Pariser Vorstadthaus. Doch der Vergleich ist nur noch an Äußerlichkeiten möglich; das Handlungsgerüst bleibt nach Form und Inhalt gleichermaßen unerfüllt, unverbindlich, ja belanglos und streckenweise abstoßend. Die Schauspielerführung ist das einzige, was noch dem Carné der dreißiger Jahre ähnelt. Aber was nützt es, wenn ihm kein Jouvet und keine Arletty mehr zur Verfügung stehen, sondern nur die steife Komik eines Meurisse und das ewig gleiche kapriziöse Konservenlächeln der Dany Saval! Die Episoden fügen sich spielerisch, aber keineswegs zwingend zusammen. Die Konstruktion bleibt spürbar; ein das Ganze auffangender Sinn ist außer dem konventionellen «Es-lohnt-nicht»-Schluß nirgends spürbar. Auch das Allgemeintypische fehlt. «Futter für süße Vögel» will eine Komödie sein, mißrät aber zur zufälligen Karikaturen-Sammlung. Diese ist abwechselnd nachsichtig und bössartig, zumeist jedoch meilenweit vom Pariser Alltag entfernt. Der einzige Aspekt, unter dem man dieses burleske Sammelsurium goutieren könnte, ist der der Parodie auf landläufige Kinobegriffe. Doch dafür findet sich kein Anhalt.

Da hausen unter einem Dach: die dümmlich-leichtfertige Zigarettenverkäuferin mit ihrem italienischen Liebhaber, der sich vom klingenden Lohn ihrer Amouren mit dem Metzgermeister im Parterre aushalten läßt; Frau Metzgermeister, die den erkälteten Lehrburschen allzu liebevoll gesundpflegt; eine etwas überständige Concierge, die es auf das (nicht vorhandene) Geld einer angeblich gelähmten Achtzigjährigen abgesehen hat; ein geschniegelter Herr, der sich selbst Eilbriefe schreibt, um sich den Boten «erkenntlich zu zeigen»; ein ehemaliger Gangster mit Vorliebe für leichte Mädchen und die Vogelzucht, der von seinen in der Konfektschachtel aufbewahrten Tausend-Francs-Scheinen lebt; und schließlich ein armer Irrer, der bei allen unmöglichen Anlässen in religiöse Verzückung verfällt. Die liebeslustige Zigarettenverkäuferin bringt das abstrapazierte Reigen-Motiv in Gang, das sie schließlich zu dem reichen Ex-Ganoven führt, dessen Geld sie in ihrer dummen Einfalt in den Fluß wirft. Die libertine Haltung, die aus den faden Geschichtchen spricht, ist selbstzweckhaft in den Vordergrund geschoben. Auch wo sich Carné spürbar darüber lustig macht, ist es nur eine Lustigkeit, die sich an den fatalen und meist recht eindeutigen Situationen amüsiert, ohne zu irgendeiner kritischen Einsicht zu gelangen. Der Spaß wird ebenso billig wie derb und verletzend, wo religiöses Sektierertum dem groben Gelächter ausgesetzt wird. Dem mit frommem Augenaufschlag die Milch für seine Katzen stehlenden halbidiotischen Bekehrungsfanatiker schließlich die Mütze eines Heilsarmisten aufzusetzen, ist Mißbrauch der Freiheiten, die man einer Komödie zugestehen mag. -sch-