

Blick auf die Leinwand

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Film und Radio mit Fernsehen**

Band (Jahr): **7 (1955)**

Heft 20

PDF erstellt am: **22.07.2024**

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.

Großes Glück in kleinen Händen (A Kid for two Farthings.)

Produktion: England
Regie: Carol Reed
Verleih: Emelka

ms. Carol Reed hat Wolf Mankowitz' Novelle «A Kid For Two Farthings» verfilmt. Die Novelle ist ein kleines Meisterstück englischer Prosa. Der Glaube an das Wunderbare lebt darin. Carol Reed hat diesen Glauben und den Zauber des Wunderbaren nicht begriffen. Er ist ein zu gewandter Artist, um die leisen Töne des Herzens erlauschen zu können (etwa wie ein David Lean es tut). Die Geschichte ist kurz diese: In Whitechapel, Londons Judenviertel, lebte der kleine Held, ein Bub. Der entdeckt eines Tages das Tier seines stillen Herzenswunsches: ein Zicklein mit nur einem Horn, ein Einhorn, das erwünschte Tier des Märchens. Das Einhorn ist ein Zaubertier, so hat der alte Schneider Kandinsky erzählt, und der Bub glaubt daran, daß das Tier alle Wünsche erfüllt. Und siehe, die Wünsche, um deren Erfüllung der Bub für andere, nicht für sich erlebt, gehen auf ihre Weise in Erfüllung. Das Zicklein aber stirbt eines Tages. Der weise alte Jude, der Schneider, vergräbt es heimlich; in ein fernes Land sei es gegangen, erzählt er dem Kind. Denn er weiß, daß der Glaube an das Märchen und das Wunderbare auch in der modernen Welt nicht verdorren darf.

Carol Reed hat schon mit «Fallen Idol» bewiesen, daß er Kinder als Schauspieler führen kann. Auch hier gelingt ihm das aufs schönste. Aber damit ist das Gute an diesem Film zu Ende. Reed ist der Film-poet eben nicht, dem es möglich wäre, diese wundersame Fabel ins Bild-dichterische zu übersetzen, sie zu verweben und zu verspinnen, sie aus der Sicht des kleinen Buben zu erzählen, die Welt, das Quartier Whitechapel, die Menschen darin, die Straßen und Läden zu verzaubern und mit ihnen die Zuschauer einzuspinnen ins Märchen. Nein, er gibt eine präzise Milieustudie mit Lärm, Sex-Appeal, Geschwätzigkeit und schreierischer Aufmachung, aber nichts von dem leisen Hauch des Verzauberten, nichts von der Poesie des Verträumten und des Herzens, nichts Dichterisches.



Der kleine Joe ist mit seiner Mutter nicht zufrieden, weil sie ihn beim Nachtessen im Denken störe. («Großes Glück in kleinen Händen»).

La Strada

Produktion: Italien
Regie: F. Fellini
Verleih: Monopol-Films

ms. Vor zwei Jahren hat der junge italienische Regisseur Federico Fellini die Aufmerksamkeit der Filmfreunde auf sich gelenkt. Damals überraschte dieser ursprünglich filmhaft veranlagte Künstler mit den «Vitelloni», einer hintergründigen, verspielten und ironischen Parodie auf das Dasein der jungen Männer unter der Jugend Italiens, die dem lieben Gott den guten Tag abstecken. Man hat damals — mit Recht — von einem Meisterwerk in seiner Art gesprochen, und ich selber stand nicht an, den Film als einen der besten Filme überhaupt zu bezeichnen — eben deshalb, weil dieser Film ein Kunstwerk sui generis war.

Nun schenkt uns Fellini «La Strada», und es ist, als wollte einem nun sein erster Film, so vollendet er in sich war, als eine Etüde zu diesem neuen erscheinen.

«La Strada» ist ein Film aus einem Guß. Das will für seinen Kunstwert freilich noch wenig (wenn auch immerhin schon manches) bedeuten. Aus einem Guß sind viele, gute, brave und künstlerisch avantgardistische Filme. Es kommt, in diesem Fall, daher, daß Fellini Autor und Regisseur zugleich ist. Es gibt also keinen Abstand zwischen Stoff und Realisation. Das ist ungeheuer viel. Aber ein absolutes Kriterium für den Kunstwert des Films ist es noch nicht. Schon eher hat da die Feststellung Gültigkeit, daß dieser Film einen starken «optischen Leib» besitzt (so wie man vom «Sprachleib» einer Wortdichtung zu sprechen pflegt): er ist ein Film durch und durch, erinnert weder an Theater noch an Literatur und ist völlig unverwechselbar. Aber mehr noch, und eben das betrachte ich als absolutes Kriterium, er ist vielschichtig und vieldeutig in seiner Aussage, er ist sehr schwer anzugehen mit einer Analyse, erschließt sich nur dem herz- und sinn-offenen Betrachter, entzieht sich der genau trennenden Untersuchung, bleibt unausdeutbar. Und eben die Unausdeutbarkeit scheint mir für alle Kunst, gestalte sie nun im Wort des Dichters, im Bild des Malers, im Filmbild oder wie immer, bezeichnend und entscheidend zu sein.

Die Geschichte ist sehr knapp in ihrer Erzählbarkeit. Ein wandernder Artist — er fährt mit einem Motorrad und Anhänger von Stadt zu Stadt — kauft sich in einem verlorenen Dorfe am Meer ein Mädchen. Der Artist, Zampanò ist sein Name, ist Kraftmensch, er sprengt mit der Kraft seines Brustkorbes eine fingerdicke Kette, die er sich um den Leib legt. Er ist ein urhaft kreatürlicher Mensch, Erdenkloß und bodenschwer, brutal in den Ansprüchen des Leibes, gewalttätig und stark, ein Säuer und Protz, doch auch ein unseliger, unerlöster, in sich vergrabener Mensch. Ein Mann, wenn Zeichen und Inbild der Männlichkeit die Kraft des Leibes ist. Das Mädchen, das er kauft, den Kinderjahren eben entwachsen, braucht er, damit er jemand hat, der die Trommel schlägt, wenn er sein Kraftstück zum Besten gibt, der die Trompete bläst und den Geldteller im Kreise der Zuschauer darreicht. Gelsomina heißt das Mädchen. Es hat keine Heimat, weil es nirgendwo daheim ist. Auch wenn es ein Kissen hat, darauf seinen Kopf zu legen, ist es heimatlos. Es ist immer auf der Wanderschaft, auf der innern. Schön ist die Gelsomina nicht, etwas dümmlich sieht sie aus, die Augen sind groß und glotzen, der Mund zuckt und ist weinerlich oder er verzieht sich, ungewollt, zur Grimasse. Ein Clownmädchen. Doch nicht ein Mensch, der sich im Zirkus zum Clown verwandelt. Nein, ein Clown im Alltag, unter den Menschen, ein fremdes Wesen, unverstanden, zum Spaß animierend, im Geiste zu kurz gekommen, aber unendlich feinfühlig (nur wissen es die Menschen nicht), verloren ins Gefühl, zu nichts nütze zu sein. Bis der Seiltänzer auftaucht, das Irrlicht, der federleichte, der ständig Quirlende, das Gegenspiel zu Zampanò, dem Kraftmeier, das Spiel überhaupt, denn Zampanò ist nicht Spiel, er ist Ernst, unerlöster, lachloser, bitterer Ernst. Matto heißt der Seiltänzer, ein Narr, nicht ein Narr des Herzens, wie das Mädchen Gelsomina eine Närrin des Herzens, ein reiner Tor ist, nein, sondern ein Narr aus Absicht und Spiellust, aus Foppgier und Schalk. Aber Matto lehrt das Mädchen, daß sie nicht unnützlich ist. Sie gehört zu Zampanò, der sie liebt — doch wie ein Hund, der sprechen möchte und es nicht kann, weshalb er bellt: so ist Zampanò, er schlägt das Mädchen, mißhandelt, mißachtet, verachtet es. Und doch ist er stolz auf Gelsomina. Denn was sie kann, das kann sie von ihm. Selbst die stumpfe Kreatur will Dauer haben, ist werkstolz. Zampanò tötet, eifersüchtig und gewalttätig, den Seiltänzer, und von dem Tage an, da der Mord geschehen, siecht Gelsomina dahin. Sie kann die Trommel nicht mehr schlagen, die Trompete nicht mehr blasen, sie kann nicht mehr lachen. Sie schluchzt nur, leise, zart, mit unendlichem Weh, wie ein Hündchen, das in sein Kissen weint. Und Zampanò verläßt das Mädchen. Jahre später hört er, daß Gelsomina, irr durch die Straßen der Städte wandernd, gestorben ist. Nur die Melodie, die der Narr sie gelehrt hat, hatte ihre Seele behalten. Zampanò bricht zusammen. Er weiß nun, was er verloren. Er weiß nun, daß er geliebt hat, und indem er leidet, wird der Erdenkloß zum Menschen. Er kann nicht mehr sein, was er vorher war, aber er ist, mag er nun auch verkommen, ein Mensch geworden.

Wie gesagt, die Ausdeutung ist immer schmaler als der Film selbst es ist. Die Geschichte so nacherzählt wirkt fast wie ein Melodrama. Und doch ist kaum ein Film der italienischen Filmkunst weiter vom Melodrama entfernt als dieser. Fellini bewegt sich immer messerscharf an der Grenze, und gerade darum ist eine unüberschreitbare innere Distanz zum Melodrama vorhanden. Dieser inneren Distanz entspricht aufs genaueste das Gefälle zwischen den beiden Ebenen, auf denen der Film spielt, der Ebene der veristischen Handlung und der Ebene der

symbolischen Handlung. Man kann die beiden Aspekte dieses Films, der ganz und gar eins ist, nicht auseinanderlegen, man kann Form und Inhalt nicht voneinander trennen, man kann nicht das eine erzählen und das andere nicht deuten. Es wäre unrichtig, nur die realistische Fabel, das realistische Milieu, den Verismus der Animalität der Figuren zu sehen und darüber den symbolischen Hintergrund, den ethischen Gehalt oder, wenn man will, die religiöse Sinnhaftigkeit des Films übersehen. Wäre der Film einfach äußerlich realistisch und hätte er dabei noch soviel Poesie, so wäre er ganz schlicht und unverbindlich belletristisch. Aber die realistische Gebärde, das realistische Milieu transzendiert unaufhörlich, weist ins Symbol. Die Figuren sind fast abstrakt, ja man könnte sagen, das Mädchen Gelsomina und der Seiltänzer Matto sind Projektionen des Zampanò, sind Figuren, mit denen er im Dialog lebt, obwohl er den Dialog nicht will, weil er ihn nicht begreift; mit denen er aber leben müßte, wollte er existieren können, so daß er denn auch zu existieren aufhört, nachdem er den Dialog gewaltsam unterbrochen hat. Das ist eine Deutung, die wohl Angemessenes an sich hat, aber nicht verabsolutiert werden darf, denn sie würde die lebendige Lebensfülle des Films vergewaltigen. Wohl sind die Figuren abstrakt, indem sie nicht durch einen psychologischen Verismus legitimiert werden. Aber sie sind keine Schemen, sondern lebendige, volle, abgerundete Menschen. Sie sind einfach da. Und über ihr Dasein hinaus bedeuten sie. Und auch die Landschaft bedeutet. Es ist keine fremde, heimatlose Landschaft, die Straße, die unendlich durchs Land geht, die Vorstädte, auf deren Plätzen die Artisten ihre Kunststücke feilbieten. Heimatlosigkeit ist in dieser Landschaft, die weder im Stil des optischen Belcanto eingefangen wird noch völlig unbeachtet bleibt. Nein, nur dadurch, daß sie realistisch genau aufgefaßt und gespiegelt wird, erhält sie ihre Werte des Irrealen, des Fremden, Fernen, Unmenschlichen, Menschenlosen. Und fern, fremd sind sich die Menschen, die in ihr dahinziehen, die heimatlosen Gaukler, wie Picasso sie gemalt hat, und mehr als Gaukler, sondern Sinnbilder der Menschen, der menschlichen Existenz: Sinnbilder von der Angst in der Welt und von der Liebe in der Welt, die einzig die Angst zu überwinden vermöchte.

Vieles, vieles wäre zu sagen, von den Schauspielern wäre zu reden: von Giulietta Masina, die das närrische Mädchen spielt, rührend und doch fremd, wie ein Wesen, das bald Mensch, bald Elfe ist; von Richard Basehart, der den Matto spielt, als einziger vielleicht nicht ganz sich deckend mit der Figur, aber schön, sprühend, grazil; von Antony Quinn, dem Hollywooder Chargenspieler, der hier die Rolle seines Lebens gefunden hat. Von der Kamera wäre zu reden, die völlig unauffällig geführt wurde und gerade darum zu der unerhörten Wirkung der bildlichen Präsenz dieses Films gelangte. Von der Regie im einzelnen wäre zu reden, etwa davon, wie die Masina alle Empfindungen, alle Gedanken pantomimisch ausdrückt und so die große Tradition der Commedia dell' arte auf ihre Weise erneuert, oder davon, daß die Figur des Mädchens nur subjektiv den in der Umwelt Lebenden als dummd und ulkig erscheint, während sie in ihrer objektiven Existenz, den Zuschauern gegenüber, durchaus sensibel und intelligent wirkt. Man kann aber nur das eine anmerken: Ständig zwischen Realität und Irrealität spielend, ohne je auseinanderzufallen, in der Fülle seines Details, die dichterisch sind, begeisternd, in seiner Unausdeutbarkeit erregend und bestürzend, ist dieser Film, auf einer extremen Linie liegend wie alle große Kunst, unvergeßlich gerade durch seine Askese, durch seine Sprödigkeit, durch seine immanente Geistigkeit. Es ist ein seltsames Werk, dieser Film Fellinis, ein seltenes Werk, weil es unter Filmen ein einzigartiges Kunstwerk ist.

Sturm im Sommer (Senso)

Produktion: Italien, Lux-Film
Regie: L. Visconti
Verleih: Emelka

ms. Luchino Visconti hat mit seinem neuen Film, der an der letztjährigen Biennale in Venedig heftige Streitgespräche ausgelöst hat und auch bei uns nicht un widersprochen bleiben wird, die Linie des neorealistischen Milieus, das er bisher nachzeichnete, verlassen. Er ist in die Romantik der Historie eingetreten. Neorealismus reinen Stils hat es ja nur kurze Zeit, in den ersten Nachkriegsjahren Italiens, gegeben. Es war ein durchaus kollektives Glaubensbekenntnis, sowohl der ästhetischen wie der inhaltlichen, das heißt, sozialen Auffassung und Haltung nach. Jeder, der damals mit in der Gruppe war, hat seither seinen individuellen Weg gefunden. De Sica ist mit «Miracolo di Milano» in die Welt des Märchens eingebogen und pflegt seither den Stil eines poetisch-ironischen Realismus von verträumter Gebärde. Rossellini hat sich im Gestrüpp der Melodramatik verloren («Europa 51»), de Santis hat sich zu einem balladesken Stil («Giorni d'amore») gelütert, Fellini, der allerdings — als der jüngste — erst viel später dazugekommen ist, formte die Filmsprache eines symbolisch-ver-

geistigten Realismus, und Visconti endlich entdeckte unter dem Naturalismus seiner Anfänge die Romantik als den tieferen Grund seines künstlerischen Wesens.

Bei allem Naturalismus seiner ersten neorealistischen Epoche ist Visconti immer Romantiker gewesen. Er gestaltete stets die Tragik, das Unheil und das Glück aus Gnaden der Uebermacht des Gefühls. Es war in «Osessione», seinem Erstling, nicht anders als später in «La Terra trema» und «Bellissima». Er gestaltet auch in «Senso» wieder Menschen, die an der Größe und Unbedingtheit, der Gewalt und Unausweichlichkeit ihrer Gefühle zugrundegehen. Die Gefühle seiner Menschen transzendieren stets, aber nicht ins Selige, sondern ins Tödliche, in die Hölle. Die primär romantische Allüre dieser Gefühlshaftigkeit wird nun aber stärker spürbar in einem Film, der ein historisches Milieu mit aller artistischen Akribie wieder erstehen läßt.

Visconti, eine Erzählung seines gleichgerichteten Freundes Boito aufgreifend, gibt nun in diesem Film die Geschichte einer edlen Venezianerin, die sich gegen die österreichische Fremdherrschaft auflehnt (1864), ihren Stolz und ihren Freiheitssinn, ihren Kampf aber vergißt und ihre Freunde verrät, als sie einen österreichischen Leutnant kennenlernt, an den sie sich mit unlösbarer Leidenschaft hängt. Der Mann, ein Frauenjäger, erfährt hier, in der Begegnung mit dieser Frau, die sich ganz gibt und die ganz fordert, sein Schicksal zum Tode hin.



Alida Valli und Fairley Granger in dem interessant gestalteten, aber nihilistischen «Sturm im Sommer»

Die beiden Menschen, schöne, kraftvolle Menschen, die sich, jeder in seiner Art, frei dünkten, zerbrechen aneinander und zerstören sich gegenseitig in haßdurchglühter Demütigung. Das Ende ist furchtbar. Es ist etwas von der selbstzerfleischenden Raserei der Penthesilea in dieser Frau, die den treulosen Geliebten als Deserteur dem Henker ausliefert. Das Ende ist abstoßend, zweifellos, und durchaus nicht jedermanns Sache: der völlige moralische Zerfall der Liebenden. In eben dieser Raserei zum Untergang hin wird aber erkennbar, wie modern Viscontis Film durch alle historische Gebärde hindurch dennoch ist. Er ist modern gerade um seiner romantischen Intensivierung des Gefühls willen — eine Intensivierung, die den Begriff der «Filmoper» für diese zweifellos außerordentliche, verwirrend und zu bewundernde, wenn auch keineswegs zu liebende Werk, nahelegt.

Die Farben sind von höchster Delikatesse in diesem Film, die Interieurs von ausgewähltestem Geschmack (wenn alle Filmschaffenden solchen Geschmack hätten!), die Bildsprache hat die überlegte Kühnheit und die musikalische Skandierung aller früheren Visconti-Filme. Die Schauspieler — eine großartige Alida Valli und ein nahezu so guter Farley Granger in den Hauptrollen — sind ekstatisch gesteigert, sie spielen ihre Gebärden, als sängen sie Arien. Die Musik (Bruckner VII. Sinfonie) erhöht den Anspruch der schauspielerisch dargestellten Empfindungen freilich ins oft Unerträgliche und Ueberhöhte, Unangemessene, Kraß-Passionierte. Und gerade darum erschüttert der Film nicht. Seine Geschichte stößt ab, gewiß, aber sie könnte erschüttern, wenn man eben die Grausamkeit des Schicksals dieser beiden Menschen nicht wie durch eine gläserne Kugel hindurch erlebte — eine Kugel, die schön ist und deren Glanz in zauberischen Farben spielt. Doch Ferne ist über diesem Film, glanzvolle Kühle. Aber wird seine Geschichte nicht erst durch diese Kühle überhaupt goutierbar?