

Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband
Band: 16 (1964)
Heft: 7

Rubrik: Blick auf die Leinwand

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.05.2025

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

DIE ZEIT DES GHETTOS (Le temps du Ghetto)

Produktion: Frankreich
Regie: Frédéric Rossif
Verleih: Comptoir

ms. "Le temps du Ghetto", der im Jahr 1961 entstandene Film des jungen Franzosen Frédéric Rossif, dessen späterer Film "Mourir à Madrid" vor diesem älteren in die Schweiz gekommen ist, ist ein Dokumentarbericht über das Ghetto von Warschau. Ueber 600 000 Juden waren von den Deutschen hinter den Mauern des Ghettos zusammengepfercht worden. Zehntausende starben an Krankheit und Hunger, Hunderttausende gingen in den Arbeitslagern und in den Gaskammern zugrunde, in welche sie deportiert wurden, als die Pläne zur "Endlösung" der Judenfrage in die schauerliche Tat umgesetzt wurden. Tausende fielen oder wurden hingerichtet, als sich die letzten des Ghettos zum Aufstand gegen die Deutschen entschlossen. Was zurückblieb, waren die Ruinen des Ghettos, waren einige Ueberlebende.

Frédéric Rossif greift zu den Filmaufnahmen, die von den Deutschen selbst hergestellt worden waren, offenbar in der Absicht, über die Bildung und Organisation des Ghettos, dann aber auch über die Deportationen und den heldenmütigen Aufstand der Juden Dokumente bereitzustellen, die auch diesen schrecklichen Teil ihres Eroberungsfeldzuges als Herrenrasse Europas und der Welt illustrieren sollten; dann aber wohl auch in ihrem Hang zur Gründlichkeit, der gerade in solcher Dokumentation eine seiner teuflischen Depravationen erfahren hat. Diese Filmaufnahmen sind in den Archiven des heute kommunistischen Ostens, aber auch in Amerika und Israel gelagert. Rossif ist nicht der erste, der Ausschnitte aus ihnen verwendet, bereits Erwin Leiser hatte es getan, als er in dem Film "Mein Kampf" eine filmische Abbeviatur und zugleich ein filmisches Memorandum schuf, in welcher Weise sich Hitler und seine Schergen die "Lösung" des sogenannten Judenproblems vorstellten. In Leisers Film spielt das Warschauer Ghetto zwar eine zentrale Rolle, aber nicht seine Geschichte und seine Zerstörung stehen im Mittelpunkt, es ist Teil einer umfassenden angelegten Darstellung. Rossif hingegen dokumentiert - nach einigen knappen Einleitungssequenzen über das Nazitum - ausschliesslich diese Geschichte des Ghettos in Warschau.

Die Dokumente des Grauens können durch keine Worte beschrieben werden, Wort bleibt hier ein Gestammel. So oft man diese oder ähnliche Aufnahmen sieht, die von den Deutschen offenbar mit der gleichen Auffassung von "Soldatenpflicht" gemacht worden sind, wie sie ihre Ueberwachungs- und Henkeraufgaben im Ghetto erfüllt haben, und die zudem mit filmischem Sinn für Wirkung und Eindruck gedreht worden sind - so oft man sie sieht, versinkt man in Entsetzen. Es gibt keine Phantasie, um das Entsetzliche sich auszumalen, das geschehen ist, und Rossifs Kommentar sagt mit Recht, dass, wer es vermöchte, krank an Einbildungskraft wäre. Freilich sollte Rossifs Einbildungskraft, unterstützt von den historischen Dokumenten, selbst doch genauer sein; wie sonst wäre es möglich, dass er seinen Film mit Aufnahmen vom Nürnberger Parteitag und dem Satz einleitet, dass alles mit einem "Fest" begonnen habe? Es begann eben weit früher und ganz anders. Leisers Film setzt da historisch richtig an und ist durch den Verzicht, zu ästhetisieren, redlicher als Rossifs Werk.

Ein Phänomen des Aesthetisierens scheint mir nämlich auch durch die Form gegeben zu sein, indem Rossif zwischen die authentischen Dokumente kunstvoll ausgeleuchtete Porträts "en face" und "en profil" von Ueberlebenden, von Frauen und Männern, einschneidet, die von ihren Erlebnissen berichten, in einem getragenen Ton, der echt sein kann, aber dem Film doch eine Tendenz ins Ueberhöhte vermittelt, die er in seinen übrigen, überwiegenden Teilen nicht hat. Rossif wollte sich nicht, wie Leiser, ganz ans Dokument halten, wagte aber auch nicht wie Alain Resnais in "Nuit et brouillard" den Schritt zur völligen Transponierung des Schreckens, der in einer lyrischen Elegie gestaltet ist, die, indem sie ganz künstlerische Verwandlung des Entsetzlichen ist, diesem in Wahrheit und in Mitleiden nahe ist. Rossifs Einblendungen von Porträts, die, damit sie nicht starr wirken, zudem ständig in Ueberblendungen wechseln, so dass die Konturen sich überschneiden, wirken gekünstelt und stören. Sollen diese Porträts und Interviews ein Mittel der Aktualisierung sein? Dieses Mittel wäre verfehlt - die Aktualität des Inhumanen liegt unaufhebbar in den authentischen Aufnahmen beschlossen.

Von der Form her, die nicht gültig erscheint, hinterlässt Rossifs Film also einen zwiespältigen Eindruck. Wo er die Dokumente für sich sprechen lässt, wo er sie gestaltet in Uebergängen und in thematischer Gliederung, da überzeugt er. Hier erscheint Rossif als guter Dokumentarist; dort aber, wo er durch die Interviews der Ueberlebenden, zum Teil auch durch den Kommentar, eine Interpretation geben will, erkennt

man auch, dass seine historische Einsicht und sein Verständnis nicht ausreichen (so wenig wie sie es in "Mourir à Madrid" für den spanischen Bürgerkrieg taten). Dennoch ist der Eindruck, den der Film hinterlässt, erschütternd. Und immer wieder fragt man sich, wieso es ein Schwede oder Franzosen sein müssen, die diese filmischen Mahnmale der Ausrottungspolitik der Nationalsozialisten geschaffen haben; warum es nicht die Deutschen selbst waren, die sich an ihre Vergangenheit, die eine andere ist als jene, die in den Filmen aufscheint, welche die Exkulpierung des Heeres und des "einfachen Landers" auf Grund von Dokumenten aus dem Krieg betreiben.

DIE SIEGER (The victors)

Produktion: USA
Regie: Carl Foreman
Besetzung: Georg Peppard, Georg Hamilton, Jeanne Moreau, Romy Schneider, Melina Mercouri, Maurice Ronet, Eli Wallach
Verleih: Vita

ms. Es gibt Drehbuchautoren, die sich einen Namen schaffen, weil ihre Szenarios und Stories von guten Regisseuren gestaltet werden. Zu ihnen gehört Carl Foreman. Er machte sich seinen Namen mit Filmen wie "The Champion" von Robert Wise, "High Noon" von Fred Zinnemann oder "The Bridge on the River Kwai" von David Lean. Er machte sich auch einen Namen als einer jener Zehn von Hollywood, die sich wegen antiamerikanischer Umtriebe zu verantworten hatten, als Mac Carthy sein Unwesen trieb. Er schrieb, aus der Offizilität verjagt, unter fremden Namen. Er ist ein Mann von schriftstellerischem Können, von Ideen und Meinungen. Aber er ist, so sehr er den Film auch liebt, kein Regisseur von Format. Das zeigte sich schon bei den "Kanonen von Navarone". Es wiederholt sich jetzt bei "The Victors", die sich an einen Roman von Alexander Baron halten, diesen allerdings nach dem Gutdünken Foremans zurechtmodellend.

"The Victors" sind ein Film, der eine Art von Gegenstück zu Za-



Grössenwahnsinniger Gewaltmissbrauch und hilflose Demütigung der zum Tode Bestimmten, Kapitulationsszene im Warschauer Ghetto aus dem Dokumentarfilm "Die Zeit des Ghettos".

nucks "The Longest Day" sein will. "Der längste Tag" zeigte den kämpfenden Soldaten des Zweiten Weltkrieges, zeigte ihn an einem Tag, als die Alliierten an der Küste der Normandie ihre Landung unternahmen. "The Victors" zeigt den GI-Joe nicht als Kämpfenden, sondern als Soldaten der Etappe, und er will ihn demzufolge nicht in der Ueberhöhung der Tapferkeit, in der Exaltation des Mannes zeigen, der durch die Schlacht aus allen zivilen und das heisst menschlich vertrauten Bindungen herausgerissen ist. Er will ihn vielmehr gerade als diesen Zivilen zeigen, als den Menschen wie jedermann, mit seinen Tugenden und Untugenden, mit seinen Lasten, die durch den Krieg sicher nicht gebremst worden sind, aber auch in seinen Sentimentalitäten, in seinen guten und biedereren Empfindungen, mit denen er auch den Krieg als etwas Sinnvol-

les zurechtlegt. Er will in den Gestalten der Sieger junge Menschen zeigen, junge Amerikaner, die ebenso gut junge Russen sein könnten, oder Angehörige jeglicher anderer Nation oder politischen Ideologie, die die Rede vom geheiligten Sinn des Krieges ernst genommen haben und eben darum die Betrogenen sind. Betrogen - so sagt Foreman - wurden alle, hüben und drüben, betrogen um ihren Idealismus, ihren Mut, ihre Jugend, und jede Nation hat sich ihre eigene Weise ausgesucht, um diese jungen Männer zu betrügen.

Wie es wirklich war, wie es wirklich gekommen ist, nachdem die Propaganda von der einen und unteilbaren freien Welt orakelt hatte, wie sich die Wahrheit des Krieges mit seinen Scheusslichkeiten, seinem wahren, nicht auf dem Schlachtfeld allein ausgetragenen Heroismus, mit seiner Korruption, seinen Hinterhältigkeiten der Politik ausgenommen hat, das will Carl Foreman darstellen, und er versucht es, indem er Szenen dieser Wirklichkeit mit Ausschnitten aus den Wochenschauen konfrontiert, wo der Kreuzzug gegen die Nationalsozialisten als ein fröhlicher und, wenn nicht als ein leichter, so doch als gemütshebender Krieg selbst im Tod gefeiert wurde. Carl Foreman stellt sich mutig, und man möchte diesen Mut als Zivilcourage bezeichnen, gegen die Verleumdung des Krieges durch die patriotische Propaganda bei den Amerikanern und jeder anderen Nation. Er tut damit etwas Gutes, etwas Notwendiges.

Aber gelingt ihm das wirklich, was er vollbringen will? Nein. Er will die Verleumdung des Krieges als eines Spaziergangs des mit allen Tugenden des militaristischen Lehrbuchs gestiefelten Soldaten oder als eines vaterländisch aufgeplusterten Sterbens in Fröhlichkeit entlarven. Er will gegen allzu viele Filme Hollywoods dieser Art auch protestieren. Aber die Form, in der er das tut, ist wiederum, und gegen seine Absicht vielleicht, eben die Art Hollywoods. An die Stelle der Realität, die brutal sein müsste - wie der japanische unvergleichlich genauen Kriegsfilm "Nobi" -, tritt die Belletristik der Kameradschaft, und wo die Knappheit, die präzise, böse Denunziation am Platz gewesen wäre, da wird die Szene breit ausgewalzt, im Namen einer sogenannten Epik, die immer ein Verrat an der Wahrheit ist, weil das Grauen, so breit erzählt, im Film gar nicht mehr zu ertragen wäre, weshalb das Sentimentale sich ihm unvermerkt unterschiebt. Nirgends wird das deutlich, als in jener Szene, wo ein Deserteur hingerichtet wird: die Kombination dieser Hinrichtung mit dem Milieu einer Winterlandschaft im Schwarzwald, den Melodien vertrauter Weihnachtslieder - denn es ist gerade der Weihnachtstag - und der Frömmigkeit der Kirche, sie wirkt nicht, wie Carl Foreman das sicherlich beabsichtigte, sarkastisch, als letzte, schärfste Enthüllung, sondern sie wirkt nur noch peinlich, zuletzt blasphemisch.

Nach Situationen und Figuren häufen sich in "The Victors" alle jene Unmöglichkeiten, die im amerikanischen Film der letzten Jahre stets anzutreffen waren, wenn es galt, dem Krieg ein Denkmal zu setzen, und zwar selbst dann, wenn dieses Denkmal redlich gemeint war. Starb man im "Längsten Tag", der künstlerisch weit mehr gelungen war, in der Totale, so leidet man in Carl Foremans Film in der Grossaufnahme, und wirkt jene distanziert, so wird diese zur Unredlichkeit, sobald sie die Realität aus dem Blick verliert. Was Foreman wollte, haben vor ihm andere besser und ohne diesen Aufwand geleistet, auch in Hollywood, etwa William A. Wellman mit "GI Joe" oder Robert Aldrich mit "Attack". Und Hollywood wird solange nicht von der Wahrhaftigkeit seiner Absichten überzeugen können, als es sich weigert, solche Themen ohne den Aufwand der guten Gefühle zu verfilmen. Selbst ein Mann wie Carl Foreman ist da sein Sklave.

SCHLOSS GRIPSHOLM

Produktion: Deutschland
Regie: Kurt Hoffmann
Besetzung: Jana Brechowa, Walter Giller,
Hans Lothar, Nadja Tiller
Verleih: Monopol

FH. Ein überdurchschnittlicher, antibürgerlich-ironischer Roman von Tucholsky und der fähigste deutsche Lustspiel-Regisseur: ein solches Zusammentreffen ergibt sich nicht alle Tage. Wenn irgendwann musste hier ein Film entstehen, der bewies, dass der deutsche Film bei allem Tiefstand seiner sonstigen Produktion den Anschluss an den internationalen Standard wieder finden könnte.

Das Resultat ist enttäuschend. Zwar bewegt sich der Film entschieden über dem Durchschnitt der üblichen, deutschen Filme, - aber was heisst das schon! Tucholsky kam es auf eine heitere Sommergeschichte an, auf eine nicht sehr moralische, aber auch keine frivole, jedoch die reizvolle Rätselhaftigkeit des Ewig-Weiblichen ironisch beleuchtend. Zwei junge, sonst eher auf ein ordentliches Leben achtende Menschen verlieben und verlieren sich jenseits der gesteckten Grenze und erleben in Schweden einen schönen Sommer nicht ohne Probleme, an denen sie durch ihr Abenteuer selber schuld sind, die dann aber am Schluss unter Glockengeläute die obligate Lösung finden.

Leider hat man sich schon zu Beginn die Sache zu leicht gemacht und einen Dutzendschreiber mit der Ausarbeitung des Drehbuches beauf-

tragt. Wann wird endlich die deutsche Produktion lernen, dass ein solcher Film eine gründliche, geistige Vorarbeit von fähigen Köpfen benötigt? So kam ein saftloses Drehbuch heraus, ohne Höhepunkte, ohne dramatische Reize, nur schön photographiert, was aber manchmal einem Postkarten-Werbefilm für das schöne Schweden verzweifelt ähnlich sieht. Monotonie, Eintönigkeit, die sich leider auch auf die begabte Hauptdarstellerin überträgt, ist die Folge, und Walter Giller macht bei aller Sympathie nicht den Eindruck verhaltener Spannung und Kraft. Nur der das Paar besuchende Freund bringt einiges Leben in das verspielt unfilmische Idyll, während Nadja Tiller als Freundin versagt, das heisst, sich nicht ernstlich um ihre Aufgabe bemüht. Das soll aber offenbar alles wettgemacht werden durch eine Wendung ins überdeutlich Frivole und Sexuelle, das anders als im Buch zum eigentlichen Hauptgegenstand des Filmes wird.

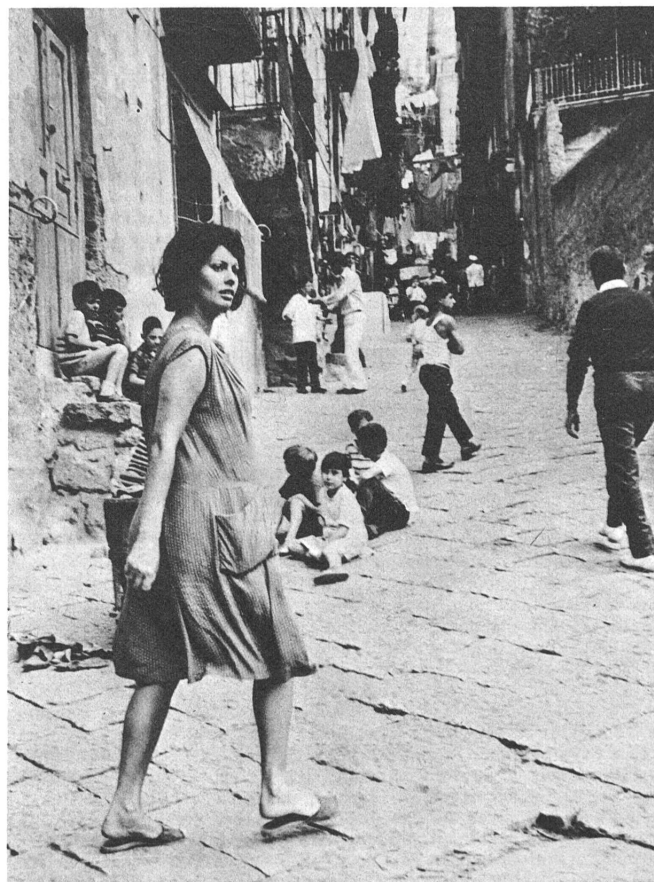
So wird wieder einmal dieses primitive Rezept angewandt, mit dem man das Fernsehen auszusteichen hofft. Auch mit zweideutigen Witzen, die mit Film gar nichts zu tun haben, wird operiert, um die Spekulation der Urheber für Leute, welche noch immer nichts gemerkt haben sollten, überdeutlich zu machen. Schade, dass Hoffmann sich zu solchen Dingen hergibt, wie auch der schweizerische Kameramann Angst. Sie wären zu reizvolleren Leistungen, die hier kaum angedeutet sind, fähig.

GESTERN, HEUTE, MORGEN

(Ieri, oggi, domani)

Produktion: Italien
Regie: Vittorio De Sica
Besetzung: Sofia Loren, Marcello Mastroianni
Verleih: Royal

ms. Es gibt eine Kritik, die es einem Künstler nicht gestattet, anders zu sein, als er nach ihrer Vorstellung zu sein hat. Vittorio De Sica, einer der Meister des frühen Neorealismus, hat sich künstlerisch und menschlich sicherlich dort gültig ausgedrückt, wo er, ergriffen von den Sozialproblemen Italiens, Sozialkritik übte, wiewohl er diese nie so übte, dass er das Soziale für das ausschliesslich Menschliche genommen hätte; stets machte er die soziale Situation des Menschen durchsichtig auf eine allgemeine, eine existentielle Situation hin. Auf diese Art hat De Sica von sich und seiner Kunst eine Norm geprägt, die nach der Auffassung vieler für ihn nun verpflichtend ist. Man will es ihm



Sofia Loren gibt eine gute Leistung in dem neuen De Sica-Film "Gestern, heute, morgen".

nicht verzeihen, dass er auch Filme dreht, die nur der Unterhaltung dienen, und man will es nicht wahr haben, dass er selbst in diesen Unterhaltungsfilmen noch der ist, der er immer gewesen ist: ein Künstler, der die Menschen, die er gestaltet, nicht beurteilt und richtet, sondern sie eben darstellt in ihrer komplexen Menschlichkeit und für sie, so er sie nicht lieben kann, Erbarmen aufbringt.

Das erkennt man, auf eine verschlüsselte Art gewiss, aber dennoch deutlich an der mittleren der drei Episoden, die diesen Film "Ieri, oggi, domani" bilden, an der Episode "Anna", welcher eine Kurzgeschichte Alberto Moravias zugrundeliegt ("Troppo ricca"). Wo Moravia kühl analysiert, wo selbst Cesare Zavattini, der für De Sica das Szenario geschrieben hat, noch die soziale Anklage gegen ein in seinem Reichtum sich langweilendes Bürgertum in den Vordergrund schiebt, da betont Vittorio De Sica - bei aller sozialkritischen Haltung - das Menschlich-Individuelle, da enthüllt er nicht - oder nicht nur -, sondern umgibt die Frau, Anna, mit einem Verständnis, das jede polemische Verwerfung eben ausschliesst. Dabei wird man sich im klaren sein, dass diese mittlere Episode nur eine Skizze ist, inhaltlich auch das schwächste Stück. Offensichtlich fühlt sich De Sica sowohl bei der ersten wie bei der letzten Episode wohler.

Die erste, "Adelina", folgt einem Szenario von Eduardo de Filippo, der seinerseits eine "wahre Geschichte" aus den "quartieri bassi" Neapels aufgegriffen hat, die Geschichte der Adelina, die sich und ihren Mann mit dem Erlös aus geschmuggelten Zigaretten unterhält, dafür ins Gefängnis sollte, um die Strafe sich aber immer wieder drückt, indem sie jedes Jahr schwanger wird. Natürlich ist diese Geschichte nicht mehr als ein Schwank, aber De Sica erzählt ihn mit der ganzen Lust, die ihm solche neapolitanische Gewitztheit stets bereitet hat. Die dritte Episode sodann, "Mara", fabuliert von Cesare Zavattini, berichtet von einer römischen Kurtisane, deren Stelldichein mit einem Bologneser Geschäftsmann durch die knabenhafte Leidenschaft eines Priesterzöglings, der sich in sie vergafft hat, verdorben wird. Formal leistet sich De Sica einen Jux, indem er die ganze Szene als ein immer wieder hinausgeschobenes und zuletzt auch nicht vollendetes Strip-tease aufzieht. Hinter dem Jux verbirgt sich aber, für Zavattini bezeichnend, eine unverkennbare Polemik gegen bürgerliche und kirchliche Vorurteile. So zeigt es sich auch hier wieder, dass selbst die unverbindlich sich darbietende Komödie für De Sica und seine Autoren gesellschaftliche Kritik enthält - selbst in einem Unterhaltungsfilm, um dessen willen man De Sica der Kapitulation vor dem Kommerz angeklagt hat, verleugnet er sich also nicht.

Die drei Episoden, leichthändig inszeniert und ohne allzu viel Tiefgang, weder im Menschlichen noch im Künstlerischen, werden nicht nur durch die Person des einen Regisseurs zusammengehalten, nicht nur durch die leise Tendenz zur Sozialkritik auch, sondern durch die beiden Hauptdarsteller, die dreimal in verschiedenen Rollen auftreten: Sophia Loren, deren Talent ihre Schönheit ist, und schöner hat man sie noch selten gesehen, und Marcello Mastroianni, der - vielleicht etwas lustlos - ein weiteres Mal seine Verwandlungsfähigkeit, vor allem aber seine komische Begabung beweist, die ihn ja eigentlich zur Bühne und zum Film gebracht hat und aus der erst später sich das Fach des Charakterdarstellers entfaltet.

SONNTAG IN NEW YORK (Sunday in New York)

Produktion: USA
Regie: P. Tewksbury
Besetzung: Jane Fonda, Cliff Robertson, Rod Taylor,
Robert Culp
Verleih: MGM

ZS. Eine Komödie um ein ernsteres Thema, wenn auch in der Gestaltung leider in der zweiten Hälfte unzureichend. Ein junges Mädchen flieht zu ihrem bewunderten Bruder nach New York, weil sie mit ihren strengen Moralbegriffen es nicht verantworten konnte, mit ihrem Bräutigam in die verlangten vorhelichen Beziehungen zu treten. Sie will von ihm wissen, wie er es halte, und was ein junges Mädchen nach seiner Ansicht tun soll. Er bestärkt sie in ihrem Standpunkt und schwört ihr, dass auch er nicht anders lebe. Zu ihrer grenzenlosen Enttäuschung muss sie aber entdecken, dass er sie angeschwindelt hat, was sie zu einer Kurzschlusshandlung reizt, nämlich sich einem Zufallsbekannten an den Hals zu werfen. Der ahnt jedoch den Zusammenhang und bleibt fest, legt ihr auch seine Ansicht, die nicht weit von der ihrigen entfernt ist, auseinander. Alles endet nach allerlei Umwegen in Minne.

Das zeigt schon, dass der Film die Bearbeitung eines gesprochenen Bühnenstückes darstellt, welches ein kaum ins Bildliche verwandelbares Thema behandelt. Das Entscheidende wird gesprochen. Dazu ist der Film in seinem zweiten Teil deutlich nur noch auf Amusement angelegt, teilweise sogar boulevardmässig zusammengeklittert worden, indem Nebensächliches die interessante Hauptlinie verdrängt, und damit auch die Aussage nicht scharf genug hervortreten lässt, dass Unberührtsein ein Wert ist, wenn auch die heutige Zeit anders zu denken scheint. Aber der Film trifft an einigen gewichtigen Stellen das Richtige und kann, nach Abzug des oberflächlichen Geflitters, sehr wohl zu einigem Nachdenken verhelfen.

IN LIEBE EINE 1 (Take her, she's mine)

Produktion: USA
Regie: Henry Koster
Besetzung: James Stewart, Sandra Dee, Audrey Meadows,
Robert Morley
Verleih: Fox

ZS. Ein Film um eine herangewachsene, hübsche Tochter, und die Äengste und Nöte, in die sie ein besorgtes Vaterherz mit ihren ersten Liebesstürmen bringt - kein neues Thema, aber hier auf eine unterhaltsame Art abgewandelt. Es scheint schlimm um den Vater zu stehen, er ist Präsident des Erziehungsrates seiner Stadt, muss aber vor diesem wegen höchst anfechtbarem Lebenswandel Rechenschaft ablegen. Es sieht gar nicht gut aus, er ist in Zeitungsbildern inmitten renitenter Jugendlicher abgebildet, die sich für ein pornographisches Buch einsetzen, dann wieder mit einem chinesischen Halbweltdmchen in Paris unterwegs zur Polizei, ferner als Teilnehmer einer Nudisten-Versammlung, alles reichlich kompromittierend für einen zuhause angesehenen Rechtsanwalt in öffentlichen Stellungen.

In Rückblenden erfahren wir jedoch die Umstände, die den Ver zweifeln in diese haarsträubenden Situationen brachten, die ihm die volle und berechnete Entrüstung seiner Mitbürger und noch mehr der Mitbürgerinnen eingetragen haben. Sein Töchterchen hat ihm ganz allein diese Beschörung bereitet, mit ihrem heissen Temperament, das sich in Paris in einen Maler vergaffte, sodass er alles unternehmen zu müssen glaubte, um sie vor Schlimmem zu bewahren. Er geriet dabei ganz unschuldigerweise in die prekärsten Situationen, wo er doch als braver Amerikaner mit dem raffinierten Sündenbabel Paris den Kampf aufnehmen musste.

Seine Rehabilitierung gelingt ihm, und wenn er auch sein Töchterchen nicht "retten" kann, so gibt es doch eine schöne, bürgerliche Hochzeit mit seinem Maler. Allerdings ist unterdessen Töchterchen Nr. 2 herangewachsen - Familienvater zu sein, ist doch das grösste Abenteuer auf der Welt.

Der Film gehört in die Kategorie der amerikanischen Familien-Unterhaltungsfilme, die nirgends anstossen dürfen, steht aber über deren Durchschnitt. Er verdankt seine Heiterkeitserfolge allerdings ausschliesslich James Stewart als dem geplagten, tapsig-naiven Vater, der immer nur das Beste will und dabei einmal übers andere in heitere Konflikte mit den Realitäten des Lebens gerät. Gewiss ist der Film weit entfernt davon, etwa den Generationenkonflikt, der den Vorkommnissen zugrunde liegt, aufzugreifen, das ist ihm alles nur Grund, das Publikum vergnügt zu unterhalten. Es gelingt ihm dies aber recht gut, sodass manche Längen und Clichés nicht weiter ins Gewicht fallen.



Jane Fonda im Regen in der Komödie "Sonntag in New York", die von einem interessanten Konflikt ausgeht, in der Durchführung aber problematisch bleibt.