

KINO

Billig und dunkel

Mit einem deftig zerschmetterten Sektglas und dem Wunsch auf volle Kassen taufte die einstige Glanznummer der Ufa, Marika Röck, in Hannover das neueste Prunkstück der Ufa, die Aegi-Lichtspiele am Aegidientorplatz. Und da die Ufa für ihren neuen 2-Millionen-DM-Kino-Palast einen seltenen und interessanten Superlativ beansprucht, war die Eröffnung für Kinobesitzer und Architekten ein Ereignis von Rang. Der Superlativ: „Das modernste Filmtheater in Europa.“

Schon von außen nimmt sich der Ufa-Palast am Ende des Provinz-Boulevards „Georgstraße“ recht exotisch aus: Fassade aus tiefschwarzen, glasierten Tonrillen, unterbrochen von wenigen kleinen asymmetrisch angebrachten Fenstern; flache, leuchtend weiße Kuppel und sechseckiger Block mit Foyer, der wie eine gläserne Schublade über dem von Glasvitrienen flankierten Eingang schwebt.

Bei der Gestaltung und Gliederung des Innenraumes aber haben die Architekten Lichtenhahn und Klüppelberg mit überraschenden Formen überraschende Wirkungen ausgeklügelt. Ihre „fließende Architektur“, die mit dem scheinbar einfachen Mittel der Umkehrung arbeitet, also: mit runden „Ecken“, schiefen Geraden und schrägen Ebenen, soll den Besucher unmerklich „mitziehen“.

Schon draußen auf dem Bürgersteig haben die Architekten ihre psychologischen Angel-



Ufa-Prunkstück „Aegi“: Die Kassenhalle schnappt nach dem Besucher . . .

haken gelegt: durch auffällige Schwarzgrau-Schraffierung werden Blicke und Schritte der Passanten zum Kino hingelenkt, „womit der erste Seelenfang bereits geschehen ist“. (Ausgedehnte Tests haben tatsächlich die „Saugwirkung“ der Streifen erwiesen.)

Die weiteren Phasen des Publikumsfanges in logischer Folge: „Die Kassenhalle schnappt nach dem Besucher, das Foyer fällt ihm entgegen, der Zuschauerraum kapselt ihn ein wie ein Gehäuse, in dem er sich geborgen fühlt.“

In sanfter Wölbung lieben die Architekten Decke und Wände des Kinosaals ineinander übergehen, um die Weite des auf 1450 Sitzplätze berechneten Raumes wenigstens optisch zu verringern. Der Zuschauerraum wirkt daher wie eine entkeimte große Frucht, und der Grundriß, der sich von der Leinwand zur Mitte hin verjüngt, folgt dem Oval eines halbierten Eis. Das ist eine Form, die den akustischen Anforderungen des Kinos am besten entspricht. Angesichts des hölzernen Saal-Himmels, der mit 550 mattschimmernden Glühlampen bestückt ist, sagte ein Techniker vom alten Ufa-Stamm bewundernd: „Det is keen Kino, det is'n Dom.“

Neu ist in Hannover, daß die Sitze nicht mehr in einer Farbe, sondern gruppenweise „wie Blumenbeete“ in leuchtendem Blau, Grau, Schwarz und Orange gehalten sind. Neu ist ein ultramoderner Erfrischungsraum mit chromblitzender Theke, und neu ist auch, daß der unentwegte Raucher

seine Zigarette nicht mehr im Foyer auszudrücken braucht.

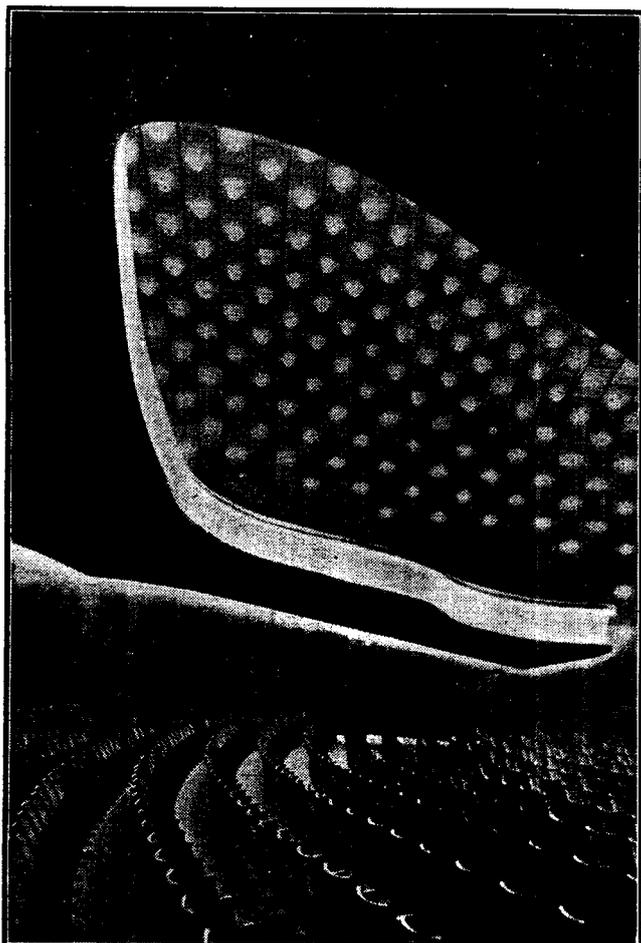
Wenn er willens ist, 4,50 DM für eine Karte auszugeben, kann er in der „Raucherloge“ paffen, ohne den Film und das knapp einstündige Variétéprogramm, das das Aegi zusätzlich bietet, durch eine Glaswand betrachten zu müssen. Das Gefälle von Überdruck im Saal — Unterdruck in der Loge sorgt dafür, daß die Luft gleichmäßig nach hinten abströmt und den Rauch mitnimmt.

Architekt Lichtenhahn, einer der beiden Schöpfer dieses „modernsten Filmtheaters von Europa“, hatte noch nie ein Kino gebaut, als er von Ufa-Treuhänder Arno Hauke beauftragt wurde, Pläne für das Aegi zu entwerfen. Hauke sah in Lichtenhahns Unerfahrenheit aber eher ein Aktivum: „Endlich kommen wir so einmal von dem ewigen Einheitsstil der Routiniers herunter.“

Haukes Sorge vor einem „Einheitsstil“ war durch trübe Erfahrungen wohl begründet. Für die Masse der Kinoneubauten gilt noch immer, was 1925 der Reichsverband der Lichtspieltheaterbesitzer bemäkelte: Die Architekten bauen phantasielos und unoriginell mehr oder weniger Sprechtheater nach. Hier hakt heute, 28 Jahre später, auch der avantgardistische Kinoarchitekt Paul Bode aus Kassel ein. Bodes Resümee ist ein Leitmotiv für die Kinoarchitekten:

„Ein Kino ist kein Theater, sowohl die optischen als auch die akustischen Bedingungen sind ganz andere, die eigentliche Theater-Atmosphäre kann auch im Kino nicht aufkommen. Kinobesuch ist nie ein gesellschaftliches Ereignis wie Theaterbesuch, es fehlt die etwas barock-festliche Stimmung, es fehlt der im Theater beinahe persönliche Kontakt mit den Schauspielern, es fehlt das Sich-gegenseitig-zur-Schau-Stellen in Rang und Logen wie im Foyer während der Pause. Um aber den Kinobesucher aus der Lethargie des bequemen Besuchs — den Mantel zieht er nicht aus, am liebsten behielt er Hausschuhe an den Füßen — ein wenig aufzumuntern, suchen die Architekten nach neuen Stimmungswerten.“

Vor die Aufgabe gestellt, für das neue Medium eine eigenständige Architektur zu entwickeln, experimentierten die Architekten mit den unterschiedlichsten „Stimmungswerten“. Aber statt nach neuen Formen zu suchen, beschränkten sie sich auf



. . . und der Zuschauerraum kapselt ihn ein: „Aegi“-Saal

ornamentale Ausschmückungen, die sich mit den Auswüchsen des „Alhambra-Stils“ schließlich selbst ad absurdum führten. Die Endstation: Ratlosigkeit.

Die wenigen Standardwerke der Fachliteratur beschäftigten sich hauptsächlich mit technischen Problemen, mit Projektionswinkeln, Reflexionsvermögen, Schalldurchlässigkeit und Störpegeln. Aber Auskunft über die gültigen Stilelemente einer Kinoarchitektur konnten sie nicht geben. Dr.-Ing. Werner Gabler in seinem Buch „Das Lichtspieltheater“: Bei fast allen Theater- und Saalbauten hätten die Architekten eigene Formen entwickelt. So gebe es feine charakteristische Unterschiede zwischen Sälen für Sinfoniekonzerte und Sälen für Kammermusik, zwischen Hörsälen und Vortragsräumen und zwischen Opernhäusern und Operntentheatern. Für das Lichtspielhaus habe sich aber leider eine „sinnentsprechende Form“ nicht finden lassen.

Das war das deutliche Eingeständnis eines schöpferischen Defizits, an das Gabler noch die Entschuldigung hängte: „Bei der Buntheit des Filmprogramms ist es auch wirklich kaum möglich, zu sagen, welches Wesen das Lichtspielhaus widerspiegeln sollte.“

Mit der gleichen Ratlosigkeit, mit der die Architekten die Entwicklung vom romantischen Kintopp („Schlüssel zur Toilette und Schokolade an der Theke!“) zur Massenunterhaltungsstätte (mit Pärchen-Sitzen, Schwerhörigen-Anlagen und Raucher-Logen) und zum gesellschaftsfähigen Lichtspielhaus (mit Kammermusikprogramm) begleiteten, verfolgten sie die soziologische Entwicklung einer künstlerischen oder halbkünstlerischen Ausdrucksform. Und planten weiter wie zu den Zeiten, da Tanzsäle und Vorstadttheater einfach durch den Einbau von Leinwand, Klappstühlen und Projektoren kurzfristig in Kinos verwandelt wurden.

In jenen Jahren entstanden die „schmalen Handtücher“ mit dunkelroter Bespannung und goldenen Leisten. Die schöpferische Lethargie der Architekten wurde noch durch das Gros der Kinobesitzer unterstützt, das nichts weiter forderte als schnelles, billiges Bauen und die Unterbringung möglichst vieler Sitzplätze.

Das Publikum andererseits wollte sich vom Film, nicht vom Raum stimulieren



„Ein Kino ist kein Theater“
Avantgardist Bode

lassen und war zufrieden, wenn es sich bequem in die Sitze lümmeln, Pralinen knabbern und das Papier auf den Boden werfen konnte. Die Massen besuchten die Kinos nach dem Programm und nicht nach dem „Raumgefühl“. So konnten sich die Architekten unbehehrt an den Grundsatz halten: „Kino ist billig und dunkel“, ohne aus dem Grundthema — vorn die Leinwand, hinten die Projektion, in der Mitte das Publikum — eine neue, eigene Architektur entwickeln zu müssen. Wozu auch? Das Publikum, sagten die Kinobesitzer mit einiger Berechtigung, wolle gut sehen, gut hören und schnell wieder hinauskommen.

Noch heute ärgert sich der Düsseldorfer Architekt Hanns Rüttgers, einer der meistbeschäftigten Kinoarchitekten der Bundesrepublik, immer wieder darüber, „daß die wenigsten Kinobesitzer eine Vorstellung haben, wie ihr Theater aussehen

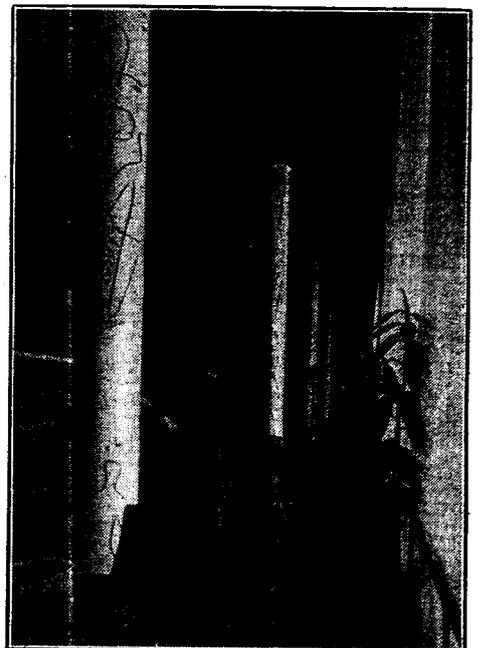
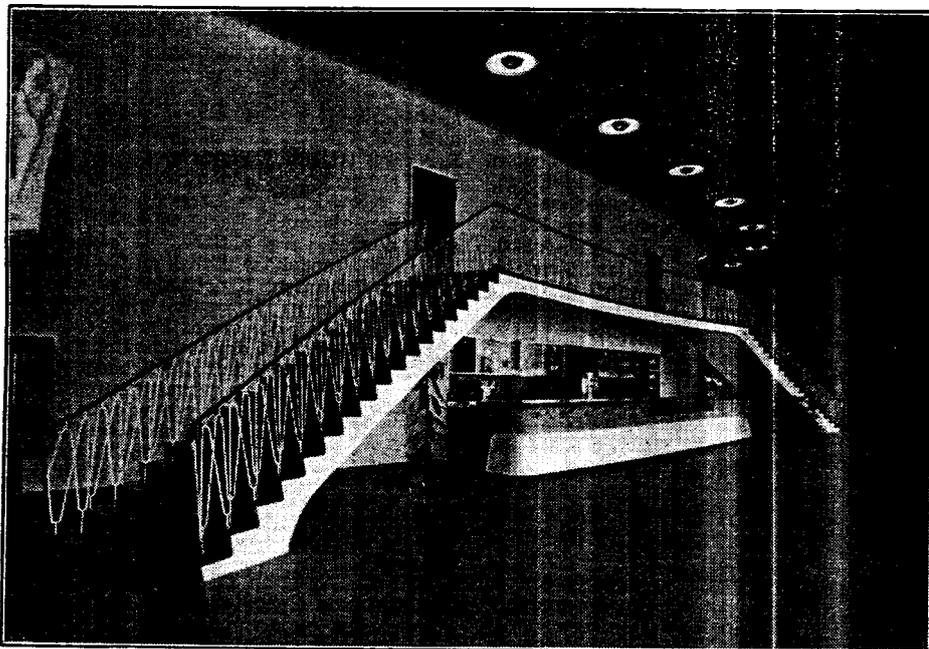
soll“. Rüttgers rät ihnen meistens, „sich eines von meinen 270 Kinos anzusehen“. Aber mehr als die recht allgemeine These, das „Kino der Gegenwart muß vornehm und gediegen, kurz eine wirkliche Kulturstätte sein“, weiß auch Rüttgers („ich bin zeitlos“) ihnen nicht zu sagen.

Ein anderer Düsseldorfer Architekt, Bernhard Pfau, zielt mit seiner Kritik gegen den „sentimentalen Hang“ der Kinobesitzer, das Film-„Theater“ mit einer naturgetreuen Bühne („zwei Vorhänge und davor eine Galerie mit Geranientöpfen“) auszustatten. Aus Protest gegen diese architektonische Hochstapelei („Was wir bis jetzt haben, sind ja keine Kinos, sondern billig gemachte Theater mit einer Leinwand drin“) und um das Kino angeblich auf seine eigentliche Funktion — Bild und Ton — zurückzuführen, baut Pfau jetzt in Köln ein Kino ganz in Schwarz, in dem er die Leinwand wie eine Landkarte vor die Wand hängt.

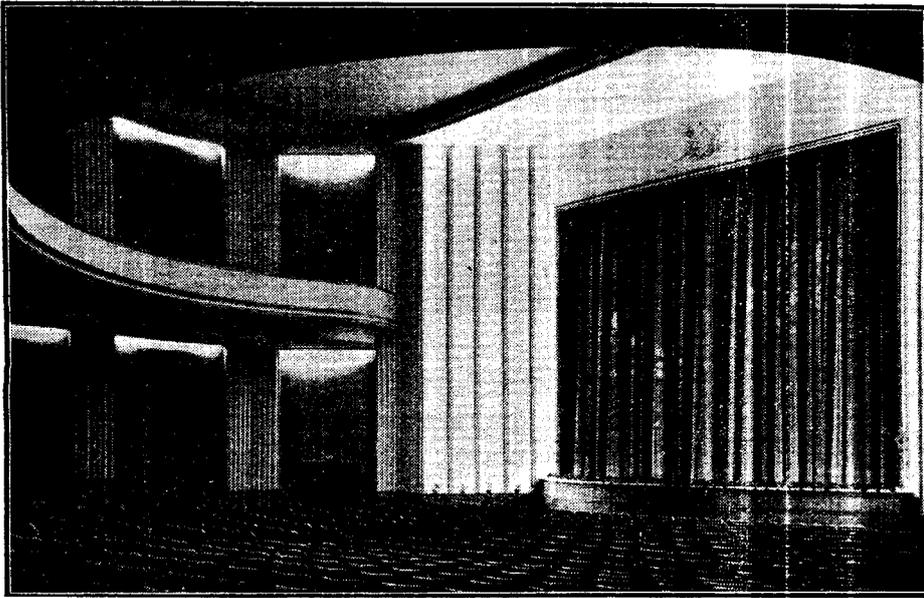
Auch andere Architekten drängen immer mehr auf radikale Abkehr vom Film-„Theater“ mit der Guckkastenbühne. Der als Avantgardist gefeierte Paul Bode in Kassel: „Während der Zuschauer im Theater aus der Distanz beobachtet, wie sich da vorn eine Handlung entwickelt, wird er im Kino viel unmittelbarer in das Geschehen hineingezogen. Eine Bühne als Rahmen für den Handlungsablauf ist daher überflüssig und wirkt nur störend.“

Bode will die vom Theater übernommene Trennung von Zuschauerraum und „Bühne“ aufheben. Lichteffekte und die Dekoration sollen den Eindruck erwecken, daß die Leinwand ohne Zäsur in den Zuschauerraum übergeht. Im neuen „Kaskade-Kino“ in Kassel läßt Bode eine überdimensionale Leinwand von sechs mal acht Meter (durchschnittliche Größe 4,50x6 Meter) in weitem Halbbrund in die Seitenwände des Kinosaals ausschwingen. Durch gleichmäßige Stoffbespannung wird die Einheit von „Bühne“ und Zuschauerraum noch erhöht.

Das Anlaufen des Films will Bode zu einer kleinen Zeremonie ausweiten: erst wird das indirekte Licht nach oben abgezogen, so daß der Zuschauer den Eindruck hat, die Decke hebe sich ins Unendliche. Während der Aufwärtsbewegung der Licht-



... dem Filmtheater eigentümliche Reize verschaffen“: Erfrischungs-Theke, Foyer („Aegi“)



Vornehme ruhige Linie verlangt: **Kammerspiel-Kino** („Residenz“, Düsseldorf)

effekte öffnet sich der Vorhang, der Projektor holt aus der Tiefe des abgedunkelten Leinwandraumes — Bode nennt ihn die „Zone der Illusionen“ — langsam das erste Bild nach vorn ins volle Licht. „Film ist ein Produkt der Lichttechnik, nur zu natürlich, daß mit lichttechnischen Mitteln versucht wird, dem Filmtheater eigentümliche Reize zu verschaffen.“

Diese Bemühungen um lichttechnische Raumeffekte sind gewissermaßen eine bescheidene Ouvertüre zu dem bevorstehenden stereoskopischen und stereophonischen „Überfall“ auf die Sinnesorgane des Zuschauers durch den dreidimensionalen Film. In einem Aufsatz in der „Bauwelt“ alarmierte Bode seine Kollegen, „daß im Film von der künstlerischen Seite her etwas im Gange ist, das sich auf die bauliche Seite sehr stark auswirken wird.“

Architekt Lichtenhahn war jedenfalls vorsichtig genug, den Ausbruch filmtechnischer Revolutionen schon beim Bau des hannoverschen Aegi einzukalkulieren: Der Bühnenrahmen des Ufa-Palastes ist so weit auseinandergezogen, daß die Leinwand für Fernsehübertragungen und den plastischen Film ohne Umbauten wesentlich vergrößert oder für das Cinerama-Verfahren segmentförmig nach vorn gebogen werden kann.

Mit der Verlagerung des Vorführraums nach unten ist Lichtenhahn von der bisherigen Kinobauweise radikal abgesprungen. Den zweidimensionalen Film kann der Vorführer noch schräg von oben aus einer Kabine projizieren, die unter der Decke klebt; der dreidimensionale Film dagegen verträgt nur einen ganz geringen Projektionswinkel. Er soll horizontal über die Köpfe der Zuschauer hinweg auf die Leinwand geworfen werden.

Da nach bisherigen Erfahrungen der plastische Film bei fünfzehn Meter Abstand von der Leinwand das stärkste Raumerlebnis vermittelt, hat Lichtenhahn den Zuschauerraum auch auffallend kurz und breit angelegt. Unter diesem neuen Aspekt hat die landläufige Kinoform des

langen „schmalen Handtuchs“, in dem die guten Plätze hinten liegen, wenig Chancen, sich ohne Umbauten in die Ära des plastischen Films hinüberzusetzen.

Für die Architekten hat die Entwicklung also genau einen gegenläufigen Schwung bekommen. Verschanzten sich die Kino-Erbauer bisher hinter dem bequemem Vorurteil, die Raumgestaltung des Filmtheaters sei fast ausschließlich von technischen Gesichtspunkten bestimmt, so müssen (und wollen) sie sich jetzt von den technischen Gegebenheiten zu neuen Formen anregen lassen.

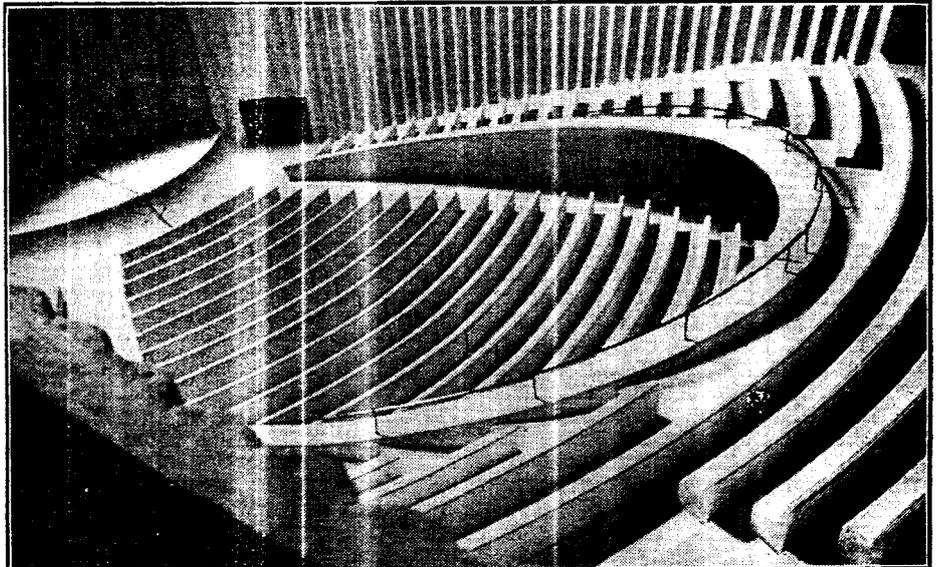
Welche überraschenden architektonischen Lösungen sich beispielsweise schon aus den Anforderungen der Akustik (für die es keine feststehende Erfolgsformel gibt) ableiten lassen, zeigt Paul Bode in seinem

Atlantik-Palast in Nürnberg. Die akustische Grundforderung, keine Parallelen zu schaffen, hat Bode interessant übertrieben. Um aus Parkett und Rang eine geschlossene Raum-Einheit zu schaffen, läßt er das Parkett mit sehr starkem Gefälle zur Leinwand hin absinken und zieht den Rang mit kühnem Schwung wie ein großes Hufeisen zu beiden Seiten bis ins Parkett hinunter. Für den unten sitzenden Zuschauer ergeben sich verblüffende Perspektiven, die ein behagliches „Raumgefühl“ vermitteln.

Über einer anderen technischen Forderung des Kinobaus aber kommen die Architekten mit den Technikern in Konflikt: der durch die Akustik bedingten Forderung, möglichst viele verschiedenartige Materialien — Stoff, Wolle, Holz, Stuck — zu verwenden und den Raum möglichst stark zu gliedern. Ufa-Direktor Gustav Kemna, der schon einige hundert Kinos technisch eingerichtet hat, möchte die Architekten am liebsten ermuntern: „Macht doch mal 'n bißchen Rokoko da rein.“

Damit spricht Kemna gleichzeitig eine neue Tendenz an: Das Kino soll trotz großem Fassungsvermögen einen intimen Charakter haben. Die günstigste Platzzahl liegt heute im Saalkino bei 600 bis 800, im Rankino bei 1000 Sitzplätzen. „Über 1000 hört die Gemütlichkeit auf“, weiß Architekt Ernst Huhn, der in Düsseldorf das Apollo mit 3000 Sitzplätzen aufbaute und anschließend an dem viel kleineren Residenz-Theater arbeitete, einem völlig entgegengesetzten Kintyp, der in der Branche schon als „Kammerspiel-Kino“ bezeichnet wird.

Für dieses Kino, dessen Programm etwa in der Mitte von Routine und Avantgardismus liegt, hatte der Besitzer Heinz B. Heisig, dem in Hamburg das intime Esplanade-Kino mit 494 Sitzplätzen gehört, ausdrücklich eine „vornehme, ruhige Linie“ verlangt. Heisig kaprizierte sich auf künstlerisch wertvolle Filme, und Huhn schuf ihm dazu in Düsseldorf die gepflegte Hülle. Der seegrüne bis maisgelbe Raum ist nur



Den Rang ins Parkett gezogen: Bodes „Atlantik-Palast“ (Modell)

Es beginnt so harmlos mit Kopfjucken, Schuppen, Haar- ausfall. Beseitigen Sie diese warnenden Vorzeichen mit

Diploma

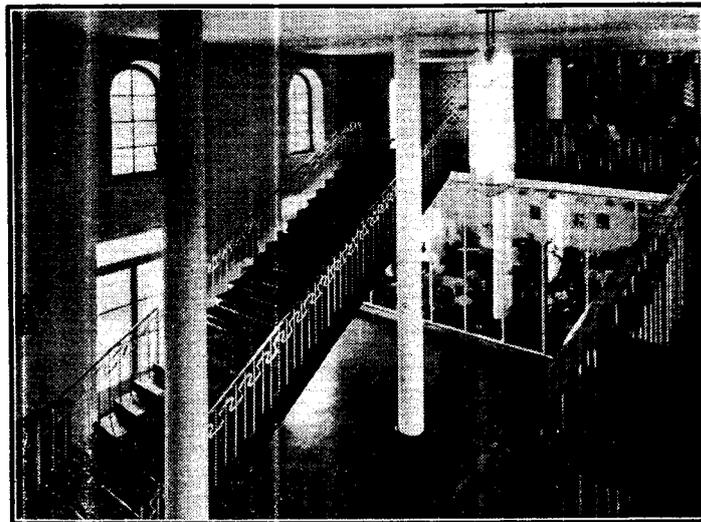
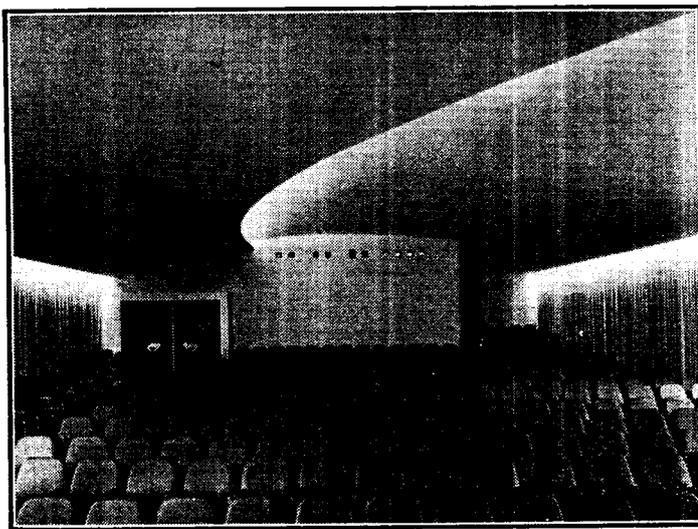
Enthält den biologisch hoch- wertigen Aufbauwirkstoff K1. Diplona fördert und kräftigt außerdem neuen Haarwuchs.

durch gradlinige Stuckpilaster an den Wänden aufgelockert.

Eine ähnliche Ausnahmeposition hat das Münchner Film-Casino am Odeonsplatz. Von dem Stuttgarter Modernisten Stohrer in die ausgebrannte klassizistische Hofgartenfront hineingebaut, vereinigt es Kintopp mit Komfort, Film mit Theaterfoyer und bietet seinen Besuchern außer ausgewählten Filmen einen von mittags bis Mitternacht durchgehenden Restaurationsbetrieb komplett mit Bar und Hofgarten-Café.

Trotz des allgemeinen Unkens der gesamten Branche steht der geschäftliche Erfolg dieses Casino-Typs heute, nach beinahe zwei Jahren, außer Zweifel. Fragt man die Inhaber, die Münchener Kinobesitzer Lonny van Laak und Sohn, nach den Gründen, so antworten sie:

- Erstens können die Leute, in unserem Kino die Beine ausstrecken,
- zweitens können sie sich vorher verabreden und hinterher unterhalten.



Das Kino mit gesellschaftlichem Anspruch: **Film-Casino** mit Restaurationsbetrieb (r.)

Der strenge und schmucklose Kinoraum des Casinos könnte aus der Empirezeit stammen. Hölzerne, weißgestrichene Läden verdunkeln die großen, dem klassizistischen Ludwigsstraßen-Stil nachgebauten Fenster. Der einzige moderne „Gag“, eine in die Decke eingezogene, aus der Raumbreite nach vorn laufende S-Linie, wirkt um so stärker. Das breite Rechteck des Besucherraumes, das Fehlen der Ränge gibt dem nur 300 Quadratmeter großen Kino das Air vornehmer Großzügigkeit.

Architekt Stohrer, der das ebenfalls großzügige Berliner Roxy-Kino gebaut hat und seine Anregungen in erster Linie aus der italienischen Architektur zieht, und Frau van Laak haben schon zahlreiche Nachahmer bekommen. In der Schweiz ist der Bau von vier „Filmkasinos“ angekündigt. In Düsseldorf allein gibt es augenblicklich mindestens ein halbes Dutzend ähnlicher Pläne.

Diese rückläufige Tendenz — weg von den Massenfilmpalästen alter Prägung, hin zum „intimen“ Filmtheater — scheint eine neue Entwicklung anzudeuten. Kinearchitekt Paul Bode, der Kasseler Avantgardist, prophezeit Anfang dieses Jahres: „Das bequeme ‚Kino an der Ecke‘ wird vielleicht eines Tages aussterben, wenn das Fernsehen erst genügend verbreitet ist. Das neue Kino dagegen, das einen *gesellschaftlichen* Anspruch erhebt, wird bestehen.“

FILM

Neu in Deutschland

DIE EHRGEIZIGE (USA). Eine entschlossen und listenreich zu Macht und Geld hindrängende Frau (Bette Davis) managt mit Ellenbogen die Karriere ihres Mannes bis er, um innere Werte bemüht und des ständigen Antreibens müde, das schon recht elegante Haus verläßt. Ein sehr glatt poliertes Gesellschaftsstück, an dessen Happy-End die Erkenntnis steht, daß eine ältere Frau ohne ihren Mann doch recht armselig dran ist. (RKO.)

DORF UNTERM HIMMEL (Deutschland). Trauerumflorten Angesichts schweigt sich eine hochalpin-bäuerliche Mona Lisa (Inge Egger) durch eine schüchterne Liebesaffäre und eine mehr als handgreifliche Schmugglerkabale, bis sie sich — in einer grauslichen Rückblende — als Mörderin ihres rohen Untermenschen-Gatten zu erkennen

Landschaft, die nicht nur als Kulisse mißbraucht wird, gegenwärtige echte Spannungen, ein schlangenfressendes Mungo und ein erfreuliches Kind wurden zu einem Film ohne Krücken und Lücken vermischt, an dem alles „stimmt“, bloß der deutsche Titel nicht. (Pinnacle.)

CASANOVA WIDER WILLEN (USA). Mit diesem Lustspiel um einen schmallippigen Hochschul-Lehrer für englische Literatur (Clifton Webb), dessen Vorleben als amouröser Stummfilmheld plötzlich durch Wiederaufführung seiner Filme im Fernsehfunk bekannt wird, veralbert Hollywood in liebevoller Boshaftigkeit die reklameverseuchte Fernseh-Industrie (die in den USA ihr Publikum mit antiquierten Filmen füttern muß, weil die neuen nach den Konkurrenz-Bestimmungen der Filmproduzenten nicht ferngesehen werden dürfen). Besonders gelungen: die eingeblendeten Stummfilmausschnitte. Mit der sichtlich alternenden Ginger Rogers als sichtlich gealterter ehemaliger Stummfilmdiva. Ein intelligenter, smarter Ulk. (Fox.)

gibt. Der weltliche Zuspruch des liebenden Amtsgerichtsrates und der geistliche Trost des verstehenden Pfarrers lassen ein mildes Urteil, wenn nicht Freispruch, erhoffen. Neben den immer wirksamen Berg- und Busen-Effekten (Renate Mannhardt) bringt der Film den Beweis, daß Inge Egger in den meisten deutschen Lustspielen weit unter Wert verbraucht wird. (Inter-Lux.)

TREFFPUNKT MOSKAU (England). Humorige und selbstironische Satire über die Atomspionage am Beispiel eines Wasserklosett-reformierenden Installateurs, der in einer Atomversuchsanstalt ein neues WC aufstellt und schließlich wegen einer verwechselten Aktenmappe (mit Atomgeheimnissen) als vermeintlicher Super-Atomfuchs vom russischen Geheimdienst vor Stalin in den Kremel geschleppt wird. (British Associated Pathé.)

DU SOLLST MEIN GLUCKSSTERN SEIN (USA). Das teure Technicolor-Musical mit Gene Kelly („Ein Amerikaner in Paris“) und dem neuen Tanz- und Grimassen-Genie Donald O'Connor greift kulturhistorisch aus: Der Umbruch vom Stumm- zum Tonfilm, Moden, Karrieren und Spleens der zwanziger und Schlager der zwanziger und dreißiger Jahre werden teils verulkt, teils gefeiert. Beides aber mit Rührung. (MGH.)

WEISSE FRAU IM DSCHUNGEL (England). Der Banditenüberfall auf eine britische Gummipflanzerfarm in Malaya ist geschickt mit einem Ehekonflikt (Claudette Colbert, Jack Hawkins) verknüpft. Eine ungewohnte

SIMONE SIGNORET

Gegenstück zum Pin-up

(s. Titel)

Seit der französische Regisseur Marcel Carné („Die Kinder des Olymp“) gelobt hat, nie mehr gegen sein Gewissen zu filmen, ist es für ihn schwer geworden, geeignete Themen zu finden. Drei kummervolle Jahre hindurch lehnte er konsequent jeden Vorschlag, jedes Angebot ab. Anfang März endlich konnte er mit den Vorbereitungen zu einem neuen Oeuvre beginnen.

Marcel Carné, noch immer primus inter pares der an Talenten überreichen französischen Regisseurs-Elite, hat ein Thema gefunden, das sich mit seinem Gelöbnis vereinbaren läßt: Emile Zolas Roman „Therèse Raquin“ (1867), der heute in jeder Literaturgeschichte als Grundstein des sozialen Naturalismus verzeichnet ist.

Für die Titelrolle engagierte sich der agile „Instinkt Mensch“ eine Schauspielerin, die sich in den sozialen und naturalistischen Regionen von Film und Leben gleich gut auskennt und die gern den sozialen Naturalismus von Anno 1867 durch den „sozialistischen Realismus“ von 1953 ersetzen würde: die blond-sinnliche Simone Signoret, die soeben von einer prominenten Damenjury unter Vorsitz der kultur-beflissenen Außenministerin Suzanne Bidault zur „Besten Darstellerin des vergangenen Jahres“ erklärt worden ist.