# Filmhorizont an der Biennale von Venedig : 20. August bis 10. September

Autor(en): **Gerster, Georg**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **10 (1950)**

Heft 17

PDF erstellt am: **04.06.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-964949

**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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

**http://www.e-periodica.ch**

# DER FILMBERATER

Organ der Filmkommission des Schweizerischen Katholischen Volksvereins
Redaktion: Dr. Ch. Reinert, Auf der Mauer 13, Zürich (Telephon 28 54 54-
Administration; Generalsekretariat des Schweizerischen katholischen Volksvereins (Abt. Film), Luzern, St. Karliquai 12, Tel. 2 69 12 · Postcheck VII 166
Abonnements-Preis halbjährlich für private Abonnenten Fr. 4.50, für filmwirtschaftliche Bezüger Fr. 6.— · Nachdruck, wenn nichts anderes vermerkt, mit genauer Quellenangabe gestattet

17 Nov. 1950 10. Jahrg.


**Inhalt**


Filmhorizont an der Biennale von Venedig . . . . . 85
Kurzbesprechungen . . . . . 91


## Filmhorizont an der Biennale von Venedig

20. August bis 10. September

Vielleicht ist an einem Fimfestival die Ambiance noch wichtiger als die Filme, besonders wenn diese, nach neuem Reglement der Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, nicht unbedingt letzte Novitäten sein müssen, so daß dem Besucher aus der Schweiz doch schon dieses oder jenes Werk bekannt ist. Zu dieser Ambiance gehörte vor allem die Anwesenheit einer Reihe von Filmschaffenden, die durch ihre Werke an der Veranstaltung beteiligt oder nur als Schlachtenbummler nach Venedig gekommen waren; ihnen verdankte Venedig nicht nur einen Auftrieb auf dem Gebiet des mondänen Lebens, sondern auch wertvolle internationale Kontakte. Eine Reihe von Tagungen (der Produzenten, der Kinobesitzer, der Filmklubs und Filmakademien) gehörte mit in den Rahmen der Großveranstaltung, die dieses Jahr außerdem, um die Belange der Kunst besser wahren zu können, eine Mustermesse des Films (Mostra Mercato) von sich abschied, an der neben den 47 Filmen der Hauptveranstaltung noch etwa 150 andere Werke, zumeist die etwas kommerziellen Brüder, zur Vorführung kamen. Immerhin muß gleich hier beigefügt werden, daß oft gerade in dieser Seitenveranstaltung Wertvolles entdeckt werden konnte und daß, auf der andern Seite, die Hauptveranstaltung durchaus nicht ein Meisterwerk am andern zeigte. Wenn man die hartnäckigen Verwechslungen von Kunst und Kommerz ausstreicht, bleiben aber immer noch zwei Wochen bedeutender, teilweise sogar hervorragender Werke.

Innerhalb dieser Berichterstattung wird es sich nicht darum handeln können, jeden einzelnen Film zu besprechen; dies bleibe den im Laufe

des Jahres erscheinenden Kritiken vorbehalten. Doch mag es interessant sein, die verschiedenen Werke eines und desselben Produktionslandes zu durchgehen und nach Gemeinsamem zu suchen. Wir geben uns dabei nicht dem gefährlichen Gedanken hin, in ein paar gemeinsamen künstlerischen Charakteristiken bereits so etwas wie einen nationalen Stil entdeckt zu haben; was wir finden, sind lediglich Tendenzen, geistige Strömungen, Vorurteile. Noch ist dann nichts über die geistigen Hintergründe dieser Phänomene ausgesagt.

Im Falle

**Amerikas**

ist es zum Beispiel außerordentlich schwierig, zu entscheiden, ob die neue realistische Stilrichtung tatsächlich einem tiefern Bedürfnis oder einfach kommerziellem Opportunismus und der Angst um den europäischen Markt entspringt. Der Wille, mit der Wirklichkeit zu einem Gentleman's Agreement zu kommen, ist zweifellos da; sie geht Hand in Hand mit dem Bestreben, aus dem Star den Schauspieler zurückzugewinnen, den Star, der ein Mythos ist und in der story von der Aura der Anonymität umgeben ist, durch den Menschen zu ersetzen, der eine Persönlichkeit ist, mit einem Ausweispapier, mit einer Wohnung, einem Beruf und einer Konfession. Bisher hat man dies nicht gewagt, weil nach einer Uebereinkunft der amerikanischen Filmindustrie nie die Belange einer Minderheit verächtlich dargestellt werden durften. Dieses an und für sich edle Gesetz, das aber den Produzenten einen ganz generellen Schrecken vor genauer Charakterisierung einjagte, hatte zu einer vollständigen Sterilität des Menschen im amerikanischen Film geführt; erst der Nachkriegsmut einiger Einzelner, die Tabus über den Haufen zu werfen — das Juden- und Negerproblem aufzurollen —, öffnete ein Fenster, durch das der frische Wind einer befreiten Menschlichkeit ungestüm hereinblasen konnte. Ganz wesentliche Antriebe des Realismus, vor allem von der formalen Seite, kamen aus dem Gangsterfilm, der nie gänzlich die Tuchfühlung mit der Wirklichkeit verloren hatte.

John Hustons «Asphalt Jungle» ist Zeugnis einer unterweltigen Wirklichkeit: Eine Bande von Verbrechern vereinigt sich, um einen großen Coup auf ein Juwelengeschäft auszuführen, und wird nach vollführter Tat von der Polizei und den eigenen Leuten bis auf den letzten Mann gefangengenommen oder niedergemacht. Es ist bezeichnend, mit welcher Sorgfalt in diesem Film die kleinsten Nebenrollen mit Darstellern besetzt sind, die nicht einfach ein blasses Schemen zu geben imstande sind, sondern einen runden Menschen auf die Beine stellen. Eine der zentralen Gestalten, der Doc Erwin (ein Gentlemangauner, der sich seine Hände nicht mit gemeinen Arbeiten beschmutzen will, aber die Bande zur Tat inspiriert und sich selber die schwerste Arbeit des Geldschrankknackers vorbehält), von Sam Jaffe gespielt, sei dafür besonders gewichtiges Zeugnis. Der Realismus, der in Amerika mit einem System kommerzieller Fußangeln zusammentrifft, läuft in Hollywood Gefahr, kanonisiert zu werden und sich schließlich in einer Reihe von billigen Formeln zu erschöpfen. Diese Gefahr zeichnet sich bereits in Elia Kanzas letztem Film, einem Thriller, ab, der eiskalt heruntergedreht ist und ständig den Gedanken an Routine, Konvention herbeiruft («Panic in the streets»). Den positivsten Beitrag hat der formale Realismus vielleicht in einer neuen Ehrlichkeit geliefert, der viele amerika-

nische Filmschaffende Amerikas mit neuen Augen begegnen läßt. Zwei so selbstkritische, gnadenlos ehrliche und offene Filme wie «All the King's Men» und «Caged» wären wohl noch vor wenigen Jahren nicht möglich gewesen. In letzterm geht es um ein amerikanisches Frauengefängnis, in das ein Mädchen unschuldigerweise eingeliefert wird. Doch kommt es nach Abbüßung seiner Strafe nicht als Unversehrtes heraus, sondern als Verderbtes, als Kriminelle. Denn Korruption, Brutalität, Unverständnis führen in dieser Strafanstalt ein Terrorregime, gegen das die einsichtige Vorsteherin nichts machen kann, weil ihre Feindin höchste Protektion für sich hat. Und ihr bleibt nichts anderes übrig, als traurig am Fenster zu stehen, als Mary Allen entlassen wird, und zu wissen, daß das Mädchen bald wiederkehren wird, immer wieder zurückkehren wird — ein verpfuschtes Leben lang. Nicht so offensichtlich wie in diesem Film ist vielleicht die Anklage in dem Film «All the King's Men», in dem es zuerst um ein geistiges, von allen politischen Verumständungen losgelöstes Problem geht: die Korruption der Macht, die Tragödie des Reformers, der sich die Macht nur mit schmutzigen Händen erkauft, den Widerstreit von Tat und Idee, das Sehnen der Tat nach der Reinheit der Idee und den Kampf der Idee, sich rein zu bewahren und ihren Untergang gerade in der Befleckung, die dieser Kampf als Tat, als Handlung mit sich bringt. (Dieses exemplifiziert an der Gestalt des Gouverneurs Willie Stark, der der Meinung ist, es würden keine Omeletten gebacken, ohne daß auch Eier in Brüche gingen, und Adam Stantons, der seine Idee und menschliche Integrität mit der Waffe in der Hand verteidigt und dabei mit Willie Stark untergeht.) Doch mit dieser abstrakten Philosophie ist in engster Verbindung das Problem der amerikanischen Demokratie, die sich zuweilen selbst aufhebt und in lokalen Diktaturregimen mit all ihrer Willkür und Bestechungsweisen endet. Deshalb ist das Wort eines italienischen Kritikers ganz aus Unverständnis geboren, wenn er sagt: Was wissen die Amerikaner schon von einem Diktator; die wir eine Originalausgabe besaßen, wissen hier besser Bescheid. Aus Unverständnis — denn es geht ja nicht um die faschistische, sondern um die demokratische Diktatur und alles, was in der amerikanischen Demokratie zum Totalitären neigt.

Um die Entwicklung des Films in

## Italien

einigermaßen zu umreißen, muß wohl zuerst auf das Versagen Rosselinis hingewiesen werden. Seine beiden neuen Filme, sowohl «Stromboli, terra di Dio» wie auch «Francesco, Giullare di Dio», sind Enttäuschungen. Sein künstlerischer Atem erweist sich zu kurz, um einen Vorwurf wie «Stromboli» zu bewältigen. Bei diesem Film spielen auch die privaten Antriebe eine zu große Rolle, als daß der Film ins Rein-Gültige geläutert würde. In brutalen Effekten und Affekten schnellt sich die Geschichte vorwärts; aber die vorgebrachte Grausamkeit ist nicht die Urgrausamkeit der Kreatur. Der Iltis, der rasend über die Kaninchen herfällt, wirkt unter dem Zugriff der Kamera nicht wie ein beiläufiges Symbol für die schlingenden Gewalten des Lebens — es gibt in diesem Film überhaupt nichts Beiläufiges, Ausge-

spartes —, sondern wie eine Zirkusvorstellung. In der Verzweiflung der nördlichen Frau, die von dieser südlichen Lavainsel, dem scheinbar entgöttlichten Fleck der Erde, um jeden Preis wegmöchte, ist zuviel Show. Dann schlottert die Rolle Ingrid Bergman um den Leib wie ein Konfektionsanzug. Sie war für Anna Magnani konzipiert, die sie, etwas geändert, unter Dieterle in «Vulcano» spielte. Der Bergman bleiben, besonders am Schluß, viel zu viele leere Räume, die sie nicht auszufüllen vermag. Sie überschreit sie, und es widerhallt von diesem künstlerischen Ungenügen. «San Francesco» entstand unter Assistenz kirchlicher Kreise und folgt dem «Fioretti», jener berühmten Anekdotensammlung aus dem Leben des Hl. Franziskus und seiner ersten Jünger. Rosselini fügt einfach elf Episoden zu einer Blütenlese. Ich bin davon überzeugt, daß er diesen Film in erster Linie in Angriff nahm, weil er sich an das Gefährlichste und Schwierigste, die Hagiographie, die Vita Sancta des Poverello, wagen wollte. Und tatsächlich ist dieser franziskanische Geist, sein Lebensvertrauen, seine Naturfröhlichkeit, seine Simplizität und Naivität in seiner Essenz eingefangen. Aber nicht auf dem Weg der kunstvollen Schöpfung, sondern über den Dienstboteneingang der Kunstlosigkeit, der Naivität (die bis in die Kameraführung geht), die man nicht Selbstkasteiung zu nennen wagt, weil sie nur zu offenbar schon immer ein Teil von Rosselinis Stil war. Es stellt sich hier die Frage der Form, die allein dadurch gerechtfertigt ist, daß ihr der Inhalt (um so grobe Unterscheidungen überhaupt in Anschlag zu bringen) am klarsten leuchte. Der Neorealismus als Stilform der Unmittelbarkeit war vielleicht dem franziskanischen Geiste am nächsten, bleibt aber doch durch unendliche Weiten von dem Geist des 13. Jahrhunderts getrennt. Es genügt nicht, daß wir sehen, wie San Francesco die Welt Brüderchen nennt und die Vögel des Himmels sich auf seinen Händen niederlassen. Wir wüssen auch wissen, warum er die Sonne Schwester und den Tod Bruder ruft. Wir vermissen an dem Film die Größe, die Geste, die Himmel und Erde verbindet. Diese Spannweite ist möglich auch ohne Elektrizität («The Song of Bernadette»), bloß aus den Säften des Herzens. Die Brücke des Anekdotischen ist zu schmal; noch ist keiner über sie allein in den Himmel gekommen. Wir sehen Franziskus und seine Jünger allein in der idyllischen Natur, und gerade dort, wo sie zum Predigen hinausziehen in die Welt, bricht der Film ab. Der Tau ohne die Wiese der Christenheit, auf die er befruchtend fallen soll. Zweifellos sind beide Filme Fehlschläge. Zweifellos fehlen aber nicht einige Momente, wo Rosselini das Größte gelingt und man sich atemlos verbeugt. Die Episode, in der San Franziskus nächtlicherweise einem Leprakranken begegnet, ist von einer sakralen Weihe und Größe; eindrucksstärkste Filmkunst. Der Thunfischfang und die singend wartenden Leute auf dem Meer in «Stromboli», während die Lavamassen glühend durchs Dorf kriechen und ins Meer zischen, sind unvergeßliche Eindrücke, wenn sie auch nicht integriert sind. Bei Rosselini liegt das Einfach-Große seit den Anfängen neben dem Dilettantischen, und die Tragödie beginnt erst bei ihrer Verwechslung. Mir bestätigt sich in diesem Film der kurze szenische Atem von Rosselinis Stil, die atemlose, hektische Kurzschrift, die ihn zur Episode zwingt und nur einzelne Momente auszeichnet. Es fehlt ihm der Sinn für die Nüancen. Das große Los oder keines! Er insistiert auf dem Einfall bis zur Unerträglichkeit, und er ist bereit, zehn Minuten Vorbereitung und Umständlichkeit an die Placierung eines «gags» zu wenden. Er improvisiert und ist unliterarisch bis zum Exzeß. Er hat eine eingefleischte Abneigung gegen die Filmtechnik als solche, und es hat ihn vier Filme gekostet, in der Nützung dieser rein technischen Mittel erfahrener zu werden. Sie waren zum Teil meisterhafte Improvisationen. In «Stromboli» und «Francesco» besitzt er die Technik in großem Maße und weigert sich dennoch, ihre Verpflichtung anzunehmen. Der König, der in aller Götter Namen barfuß in seinem Palast herumspringen möchte.

Ich habe so ausführlich von dieser Entwicklung in der persönlichen Werkgeschichte Rosselinis sprechen müssen, weil das Fallit seiner beiden Filme das Fallit seiner Formel bedeutet und damit ein Name, der bereits im letzten Jahr im Vordergrund stand, noch deutlicher ins Licht

der Oeffentlichkeit rückt: Vittoria de Sica. Auch er ist Neurealist, doch vertritt er nicht das Krude, Grausame, Harte, Kurzatmige der Wirklichkeit, sondern ihre Lebensfülle, ihren Charme der Details, ihre Ueberraschungen im Kleinen, ihren Rhythmus und ihre Musikalität. Und wie sehr auch er bereits zu einem Faktor geworden ist, zeigen gerade zwei Biennale-Filme: «Prima Communione» und «Domani è troppo tardi», zwei Filme, von denen jeder in seiner Art gefallen hat und eine glückliche Fülle des Lebens, des kleinen Alltagslebens weist. Im ersten Fall ist das Drehbuch von Cesare Zavattini für Vittorio de Sica geschrieben worden, der unter der Leitung Blasettis den Film spielen sollte. Als das Drehbuch für Aldo Fabrizi umgeschrieben wurde, mußten der veränderten Darstellervitalität Fabrizis zuliebe verschiedene Vergröberungen eingetragen werden. Dennoch präsentiert sich heute der Film charmant, getragen von einem rhythmischen Sinn und sich sowohl durch seinen Einfallsreichtum und sein Sujet (die Suche nicht nach einem Hut oder einem Los, sondern nach einem Kommunionkleid) wie durch seine melodiöse Realisierung dem künstlerischen Klima eines Werkes von Clair nähernd. In «Domani è troppo tardi», einem Film über das Problem der Koedukation, der gemeinsamen Erziehung von Knaben und Mädchen, spielt Vittorio de Sica einen aufgeschlossenen Professor, und ich glaube in der Annahme nicht fehl zu gehen, daß sein Einfluß über seine Rolle hinaus sich auch auf die Regie erstreckte. Denn einige Szenen, besonders eine Schüleraufführung, sind getragen von jener intimen Detailfülle, jenem halb fröhlichen, halb melancholischen Lächeln, wie es bis heute nur Vittorio de Sica in den Film umsetzen konnte. Auf jeden Fall behält man als wesentliche Erkenntnis gerade von diesem Film zurück, daß es gewisse Themen gibt, die wohl heute nur die Italiener mit der Subtilität ihrer Bildsprache mit einiger Hoffnung auf Gelingen in Angriff nehmen dürfen. Die neue Schilderung der pubertären Welt in diesem Film ist eine Meisterleistung des zurückhaltenden Ausdrucks.

Wenn man die Vertretung

**Englands**

an der venezianischen Biennale nach den erhaltenen Preisen bemißt, muß man notwendigerweise auf ein etwas falsches Bild kommen. England hat dieses Jahr zwar kein überragendes Meisterwerk gezeigt, doch eine ganze Reihe guter, überzeugender Filme, die alle zwei so seltene Eigenschaften besaßen: Intelligenz und erzählerische Fähigkeit. Diese zwei angenehmen Qualifikationen, die sich mit einer gewissen Wärme in der Erfassung des englischen Alltags zusammentun, fanden wir in «Blue Lamp», «Seven days to noon», «State Secret» und «Morning Departure». Es ist eigenartig, wie sehr die Engländer die Leichtigkeit des Filmmachens, die spielerische Handhabung

der technischen Mittel von den Amerikanern erlernt haben und wie sie dennoch nie Sklaven dieser Mittel werden, sondern immer ihre erzählerische Ueberlegenheit wahren. Es scheint, als ob eine großartige Romankultur hier sich am Ende ihrer Entwicklung in neue Formen ergieße. Besonderes Gewicht erreicht der Film «State Secret», der in kaum verhülltem Sarkasmus, mit Ironie und Witz, eine scharfe Analyse des Kommunismus bietet, dabei es aber versteht, spannend und kurzweilig zu sein, so daß er für seine Botschaft Ohren und Augen findet. Mit demselben Geschick kleidet «Seven days to noon» eine menschheitlich wichtige Frage in das Gewand eines Kriminalfilms: ein Forscher, der in Regierungsauftrag an Geheimwaffen arbeitete, ist verrückt geworden und offeriert London ein Ultimatum und einen Termin: wenn bis zu einer gewissen Stunde die britische Regierung in der Fabrikation der Waffen nicht gewisse Demarchen unternehme, wird er die britische Hauptstadt in die Luft sprengen — zur Warnung und zum Beispiel, was die neuen Waffen alles vermögen. Unvergeßlich graben sich die Bilder des verlassenen, evakuierten London in die Erinnerung — und aus dem Ablauf des Films ersteht plötzlich die so besondere Situation der heutigen Menschheit: daß die Zerstörung eines ganzen Planeten in die Hand eines einzelnen Menschen zu liegen kommen kann und damit alles wieder auf die persönliche Verantwortung zurückgeführt ist, was eine Weile die Sache des Kollektivs zu sein schien.

Die Vertretungen Israels, Argentiniens, Spaniens, Mexikos, Schwedens, Oesterreichs und Deutschlands möchte ich hier übergehen, nicht weil die meisten dieser Filme — mit Ausnahme von Helmut Käutners Thriller «Epilog» — kaum die Grenze des Ueberdurchschnittlichen, in einzelnen Fällen sogar kaum diejenige des Durchschnitts erreichten, sondern infolge der Unmöglichkeit, aus der Präsentation vereinzelter Filme allgemeinere Schlüsse ziehen zu können.

Dagegen ist zu den Filmen

## Frankreichs

anzumerken, daß sie lehren können, und das positiv: daß ein großer Film nur auf Grund eines großen, gut fundierten Sujets möglich ist. Diese Erkenntnis ist gewiß nicht welterschütternd, gehört vielleicht zu den ersten Sätzen einer jeden Kunstlehre, die überhaupt eine so grobe, gewagte Trennung von Form und Inhalt, Sujet und Verarbeitung annehmen will. Doch ist in der Filmwelt die Ansicht zu weit verbreitet, daß Größe sich allein in der filmischen Bildsprache realisiere, in dem Stil eines Regisseurs — hier Stil genommen als eine bestimmte bildliche Handschrift, eine persönliche Ausdrucksweise. Wir können uns dieses Vorurteil, das in der Literatur für ernsthafte Kritiker seit dem Scheitern Oscar Wildes («books are well written or badly written . . .» in der Grümpelkammer eines überholten Aesthetizismus liegt, und seine Behauptung in Kreisen, die sich ernsthaft mit dem Film abgeben, nur aus der besondern Situation des Films erklären, wo der Begriff «Inhalt» im Zwielicht liegt, weil jedes Bild so materiell ist, daß es einen unmittelbar faßbaren Inhalt hat (der nicht demjenigen eines Wortes entspricht, sondern nur in Sätzen erzählt werden kann), der mit dem Inhalt

des Films (eine Kette der Teilinhalte) leicht verwechselt und durcheinander gemacht werden kann. Die Preise, die Frankreich von Venedig heimgebracht hat, vor allem der Grand Prix, betrafen nicht Filme, die in ihrer äußern, nur filmischen Form einen Fortschritt brachten; doch in allen Fällen brachten sie eine Frage, ein Problem auf die Leinwand, dem die Kamera diente, ohne für sich allzu großes Eigenrecht zu reklamieren. Frankreich hat das Literarische als Kunst der Verfeinerung und Nüancierung adoptiert, in Erinnerung, daß es ein Landsmann war, der feststellte: Le Bon Dieu est dans le détail. Film an sich, Film als künstlerische Form einer Aussage ist ganz unliterarisch, untief, unkomplex, weil die Kamera als optisches Linsensystem, als Teil eines auf wissenschaftliche Schärfe und Genauigkeit pochenden Weltbildes, auf Eindeutigkeit dringt. Es gilt ja auch durchaus nicht, das Literarische als spezielle Technik des Erzählens dem Film zu assimilieren; doch soll das Literarische als Kultur, als Daseinsform des künstlerischen Seins, unterlegt werden. Fortsetzung auf Seite 92

# Kurzbesprechungen

**II. Für alle.**

**Prélude à la gloire** (Roberto). Monopole-Pathé, F. Frisch-anmutiger, in Gesinnung und Spiel empfehlenswerter Streifen über den musikbegabten Wunderknaben Roberto Benzi, von ihm selbst gespielt. (II)

**Ewige Rom im Heiligen Jahr, Das** (35 Minuten Spieldauer). Fox, D. Unaufdringlich gestalteter, authentischer Filmbericht über die Zeremonien des Heiligen Jahres und einige römische sowie vatikanische Aspekte. Interessant und empfehlenswert. Präziser, ausgezeichneter Kommentar. (II)

**II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche.**

**Macbeth.** Monopol, E. Interessante, stark im Zustand des Experimentellen verbliebene Verfilmung von Shakespeares Tragödie mit Orson Welles als Regisseur und Hauptrollengestalter. Bleibt verfilmtes Theater. (II—III)

**Margie.** Fox, E. Liebenswürdige Geschichte, mit Humor und Poesie erzählt. Gelungenes Technicolor. (II—III)

**Pinky** (Die Stimme des Blutes). Fox, E. Wiederum die Lebensgeschichte eines «weißen Negers» (diesmal ein Mädchen), mit viel Aufrichtigkeit und Bescheidenheit dem Problem gegenüber erzählt. Erfreulicher Beitrag zum bessern Verständnis menschlicher Brüderlichkeit. (II—III)

**Wagon master / Sons of the Pioneers** (Karawane westwärts). RKO., E. Breit ausgesponnenes Epos von den Pionieren des Wilden Westens, ohne die spannende Dramatik früherer Ford-Filme, dafür mit größerer Sorgfalt des Details. Trotz gewissen Längen sehenswert. (II—III)

**III. Für Erwachsene.**

**Adam's rip** (Wirrwarr um Adam). MGM., E. Köstliches Lustspiel vom fröhlich-ernsten Kampf zwischen zwei Ehegatten als Rivalen in einem Prozeß. (III)

**Black rose, The** (Die schwarze Rose). Fox, E. Geistig gewichtloser Film, der den Schwerpunkt bewußt nicht auf das Künstlerische, sondern auf das Sensationell-Abenteuerliche verlegt. (III)

**Herrliche Zeiten.** Emelka, D. Aufschlußreicher deutscher Filmquerschnitt durch die politische und filmische Entwicklung der letzten 50 Jahre. (III)

**Kid from Texas, The** (Der Kid von Texas). Universal, E. Konfektions-Wild-Wester in Farben. (III)

**Nous irons à Paris.** Monopole-Pathé, F. Unterhaltsame, ausgezeichnete Vaudeville mit einer Menge guter Einfälle. Musikalisch besonders sorgfältig (Ray Ventura und Orchester). (III) Fortsetzung auf Seite 93

Fortsetzung von Seite 91

Es mag hier der Hinweis gestattet sein, daß diese Durchdringung des Literarischen und Filmischen in Frankreich keine Ueberraschung ist, nachdem sich die verschiedensten geistigen Potenzen, von Cocteau bis zu Bernanos, positiv mit dem Film eingelassen haben. Auch Cayatte hat früher Romane geschrieben, bevor er sich dem Film ergab und mit seinem letzten Werk «J u s t i c e e s t f a i t e» den Löwen von San Marco gewann. Gerade dieses schwierige, in seiner vollkommenen Objektivität den verschiedensten Interpretationen zugängliche Werk ist ein Meisterwerk in der Verwendung der Details, der kleinen Einzelzüge. Es geht um die Gerechtigkeit. Sieben Geschworene haben einen Fall von Euthanasie zu beurteilen. Uns stellt sich also zuerst die Frage nach der Euthanasie; komplizierter und schwerwiegender aber ist das Problem der Geschworenen, die als «hommes probes et libres» entscheiden sollen, aber nichts anderes als «libres» sind. Sie alle sind in ihr Schicksal verwickelt, und ihr Urteil muß in gutem Glauben ein Justizirrtum sein. Der Film weiß die Details zur Vermenschlichung seines Themas zu benützen, das in sich alle Gefahren der Demagogie und des Zynismus enthält. Wie Cayatte diese Klippen umfährt, ist eine Bravourleistung, die seinem Gewissen als Künstler und Mensch ein gutes Zeugnis ausstellt. Ein weiterer Film, den er machen will, wird zeigen, daß Gerechtigkeit auch dort nicht zu finden ist, wo Rechtsgelehrte stur nach dem Gesetzesbuchstaben urteilen. Ein dritter Film soll die Lösung bringen. — Kunst und Details, menschliche Wärme und Gedankenreichtum: diese Eigenschaften sind auch dem Film «Dieu a besoin des hommes» zuzusprechen, dem das OCIC. seinen jährlichen Preis zusprach.

*

Um das ganze Drum und Dran dieses Preises darzustellen, muß ich etwas weiter ausholen. Die Kommunisten hatten der Biennale vorgeworfen, klerikal zu sein; sie bezogen sich in diesem Vorwurf auf die zahlreichen Filmtitel, die irgendwie eine Anspielung an religiöse Tatbestände oder auf den Namen Gottes enthielten: «Stromboli, terra di Dio», «Francesco, Giullare di Dio», «E più facile che un cammello . . .», «La prima communione», «Christo frai muratori» und «Dieu a besoin des hommes». Nachdem die Biennale gezögert hatte, «D i e u a b e s o i n d e s h o m m e s» zu spielen, weil man den Film für antiklerikal hielt, zeterten die Kommunisten los. Der Film wurde schließlich mit einem italienischen Prolog Cesare Zavattinis gespielt, und die Kommunisten begrüßten in ihm in der «Unità» einen antikirchlichen Film. Am folgenden Tag zeichnete das «Internationale Katholische Filmbüro» den Film durch seine Jury als denjenigen Beitrag des Filmjahres aus, «der am besten geeignet erscheint, die Menschheit geistig und moralisch zu fördern».

Diese Doppelinterpretation mag zuerst einmal darauf aufmerksam machen, daß dieser Film nicht zu den Werken gehört, deren Auszeichnung durch einen katholischen Preis leicht fällt. Nicht der Film erschwert

Fortsetzung auf Seite 94

Fortsetzung von Seite 91

**Ride the pink horse** (Die Unbekannte von San Pablo). Universal, E. Interessanter, etwas getragener, einer gewissen Poesie nicht ermangelnder Kriminalfilm, der in Mexiko spielt. Gute darstellerische Leistungen (vor allem Wanda Hendrix). (III)

**Riding high** (Fam. Higgins & Co.). Star, E. Ein Film von Frank Capra aus dem Rennbahn-Milieu. Mehr komödienhafte als sozialkritische Elemente. Trotz einigen Längen ausgezeichnete Unterhaltung. (III)

**Somewhere in the night** (Irgendwo in der Nacht). Fox, E. Geschickt gemachter Kriminalfilm, der einen Fall von Amnesie nicht menschlich oder medizinisch, sondern rein dramaturgisch und dramatisch auswertet. Spannende Unterhaltung trotz Dialoglängen. (III)

**Souricière, La.** Royal, F. Die Geschichte eines Anwaltes, der in einem Fall den wirklichen Mörder kennt, jedoch infolge seines Berufsgeheimnisses nichts sagen darf. Nicht konsequent durchgeführt und deshalb in manchen Partien nicht so überzeugend wie möglich. (III)

**They were not divided** (Getreu bis in den Tod / Waffenbrüder). Victor, E. Englischer Rückblick auf den zweiten Weltkrieg. Bekennt sich offen zur Propaganda, kommt aber seiner Absicht mit Diskretion und intelligenter Umsicht nach. (III)

**Three came home** (Frauenlager auf Borneo). Fox, E. Der Leidensweg einer Amerikanerin durch japanische Gefangenenlager. Geistig und psychologisch wenig vertieft, künstlerisch und nach der menschlichen Einstellung nicht über die frühern Werke dieser Art hinausreichend. (III)

**Undercover man, The** (Der Fall Al Capone). Columbus, E. Gut und spannend erzählter Kriminalfilm von der gefahrvollen Bekämpfung und schließlichen Vernichtung einer Gangsterbande. (III)

**Vendetta en Camargue.** Royal, F. Versuch eines französischen Wildwesters, der in den parodistischen Ansätzen stecken bleibt. Oft ziemlich brutal. (III)

**Whisky Galore.** Victor, E. Geistreiche englische Komödie mit einer gehörigen Dosis Selbstironie. Gut gemacht und gespielt. (III)

**Wiener Mädeln.** Emelka, D. Die Geschichte des Walzerkomponisten Carl Michael Ziehrer und seines Kampfes um Anerkennung. Gesunde, vor allem musikalisch ansprechende Unterhaltung. Farben teilweise unbefriedigend. (III)

**III—IV. Für reife Erwachsene.**

**Alles Lüge.** Birrer, D. Belanglose Verwechslungskomödie mit den üblichen Anzüglichkeiten. (III—IV)

**All the King's men** (Des Königs Troß). Columbus, E. Interessanter amerikanischer Film um die Karriere eines Politikers, der mit schmutzigen Händen Gutes tun will und scheitert. Mit ungeheurer Wucht und Darstellungskunst vorgetragen. Der Film eignet sich für ein reifes Publikum. cfr. Bespr. Nr. 17, 1950. (III—IV)

**Caged / Woman or wildcat!** (Frauengefängnis / Frauen oder Wildkatzen). Warner Bros., E. Bemerkenswerter Film, der durch die Geschichte eines Mädchens, das im Gefängnis erst zur Verbrecherin wird, gewisse Methoden in amerikanischen «Besserungsanstalten» anklagt und verurteilt. Kompromißlose, gute Inszenierung und Darstellung. cfr. Bespr. Nr. 16, 1950. (III—IV)

**Gun crazy / Deadly is the female** (Die blonde Bestie / Gefährliche Leidenschaft). Unartisco, E. Die Tragödie eines jungen Menschen, der unter dem Einfluß einer Frau zum Verbrecher wird und daran zugrunde geht. Einige Ansätze psychologischer Motivierung ersticken in der technischen Routine. (III—IV)

**Malaya.** MGM., E. Gefitzt gemachter Abenteuerfilm aus dem exotischen Milieu von Malaya. Ausgezeichnete Darstellerbesetzung. (III—IV)

Fortsetzung auf Seite 95

Fortsetzung von Seite 92

die Preiskrönung, sondern die großen Massen, die diesen Film werden mißverstehen können. Wenn wir nach einem Vergleich suchen, müßten wir sagen: «Dieu a besoin des hommes» ist in dem Maße geistige Avantgarde wie Graham Greenes «The Power and the glory» und Georges Bernanos' «Le journal d'un curé de campagne». Diese Bücher werden aber infolge ihrer stilistischen Eigenart zum vornherein nie in die große Masse dringen, während der Film als Massenkunstwerk von allen gesehen werden wird, von denen, die die religiöse und intellektuelle Bildung mitbringen, um ihn zu verstehen, von denen, die nur nach Aeußerlichkeiten urteilen und vielleicht bei manchen schockierenden Szenen von einer fruchtbaren und heilsamen Interpretation abirren. Vielleicht aber vermag gerade bei diesen der Preis Nützliches zu tun: denn die mit dem Eindruck aus dem Kino kommen, einen Film außerhalb unseres Glaubens oder gegen unsern Glauben und die Kirche gesehen zu haben, werden sich angesichts einer katholischen Auszeichnung von neuem nach den tiefern geistigen Vorgängen des Films fragen und schließlich doch zu der katholischen Interpretation zurückfinden müssen.

Das Kino verallgemeinert par nature: jeder Einzelfall, der auf die Leinwand kommt, nimmt stellvertretenden Wert. Auch der Fall des Sakristans, der sich priesterliche Pflichten anmaßt und so weit geht, die Messe für nächsten Sonntag zu üben, während die Leute des Dorfes am Dach herumflicken, nimmt diese Verallgemeinerung: er erscheint manchen als der Laie schlechthin. Und auch der Priester, der später mit Gendarmen landet, möchte vielen Mißwilligen als ein Bild der Kirche erscheinen. Diese sehen in den Film sogleich eine Tendenz hinein, die primär niemals von ihm ist. Der Film ist gemacht als ein Kunstwerk, das sich von These zu Antithese und von dieser zur Synthese fortbewegt (wie uns der Regisseur Jean Delannoy in einem Gespräch mit Hegelschen Ausdrücken erklärte). Er hat vor allem eine Lokalisation: die Bretagne vor hundert Jahren, genauer: die Insel Sein, eine harte, unwirtliche Insel, wo die Frauen in Schwarz gehen, die Regenwolken tief hereinhängen und die Bewohner vom Fischfang und von der Piraterie leben. Neben der Kirche stehen zwei Menhirs, Zeugen einer großen heidnischen Vergangenheit, Zeugnisse alter Kulte, die fort und fort wirken und jene mystische Versponnenheit erzeugen, die für die Bretagne bezeichnend ist. Wir möchten hier anfügen, daß der katholischen Tagespresse eine große Aufgabe zufallen wird, die Besucher durch ausführliche Kommentare zu einem wirklichen Verständnis des Filmes zu führen. In dieser Aufklärung wird der Hinweis, daß es sich bei diesem Film um die Erzählung eines e i n m a l i g e n Falles handle, nie fehlen dürfen; es können aber auch nicht die Erklärungen und Hinweise auf die Details fehlen, von denen dieser Film im eigentlichen Sinne lebt.

Wenn man die geringsten Details in diesem Kunstwerk, sowohl in Bild und Ton, in Regie und Darstellung wie auch in der großen Fortführung der Handlung, beachtet, wird niemals der Eindruck eines anti-

Fortsetzung auf Seite 96

Fortsetzung von Seite 93

**Stromboli, Terra di Dio.** RKO., Ital. Der skandalisierte Rosselini-Bergman-Film um eine Frau aus dem Norden, die sich in der harten Umwelt der südlichen Insel Stromboli erst nach langen innern Kämpfen zu ihren Pflichten als Gattin und Mutter findet. Wenig überzeugend ausgearbeitete story. Eindrückliche Szenen (besonders photographisch) neben peinlichen Partien. Ingrid Bergman in ihrer Rolle eher blaß, besonders am Schluß. cfr. Bespr. Nr. 17, 1950. (III—IV)

**Die Zeit mit dir / Die zweite Frau.** Columbus, D. Prätentionsloser (und darum recht einheitlicher) deutscher Film über ein Eheproblem. Gut gespielt und gelegentlich recht geschickt inszeniert. Die nicht klar formulierte Stellungnahme gegenüber der Ehe bestimmt einige kleinere Vorbehalte. (III—IV)

**IV. Mit Reserven.**

**Au delà des grilles.** Ciné-office, F. Gabin-Film des jungen René Clément, von den frühern Gabin-Filmen durch Diskretion, Resignation und Melancholie unterschieden, im amoralischen Grundgehalt aber nur mit Reserven zu genießen. (IV)

**Cordula.** Elite, D. Paula Wessely in gut gespielter Rolle als uneheliche Mutter in einem gesinnungsmäßig unfeinen Film. Aufbau und Regie unbefriedigend. (IV)

**Eva.** Rex, Schwed. Film um Bedeutung von Leben und Tod im menschlichen Dasein. Bleibt im Poetisierenden stecken und sieht an sittlichen Aspekten vorbei und ruft deshalb nach dringenden Vorbehalten. Stilistisch nicht von letzter Konsequenz. cfr. Bespr. Nr. 17, 1950. (IV)

**Marie du port, La** (Die Hafen-Marie). Sadfi, F. Neuer Gabin-Carné-Film, künstlerisch von zweifelhafter Langatmigkeit, inhaltlich gekennzeichnet von dem Lebenszynismus und der Libertinage der frühern Filme dieses Teams, wenn auch merklich gemildert. (IV)

**Schatten der Nacht / Licht und Schatten.** Rex, D. Niedergang einer Frau, die das Opfer eines Erpressers wird. Unglaubwürdig konstruiert. Gutes Spiel von H. Krahl. Haltlose Lebensauffassung. (IV)

**Tension** (Spannung). MGM., E. Eher langweiliger Kriminalfilm, der infolge der Atmosphäre und der Grundhaltung Reserven nötig macht; streckenweise auf eine widerliche Weise künstlerisch und «gemacht». (IV)

**IV—V. Mit ernsten Reserven, abzuraten.**

**Miquette et sa mère.** DFG., F. Clouzot-Film, der wohl ebensoviel Parodie wie absoluter Ernst in der Komödie ist. Vorbehalte wegen der freien Auffassung von Liebe und Ehe; letztere wird irgendwo lächerlich gemacht. (IV—V)

**Roi, Le / Le roi «galant»** (Der galante König). Comptoir Cinématographique, F. Ein Film, dem wir wegen der leichtfertigen Auffassung von Liebe, Ehe und Sittlichkeit, trotz der komödienhaften Darstellung, mit ernsten Vorbehalten begegnen. (IV—V)

**Un homme marche dans la ville.** Sadfi, F. Kreuzung von Neorealismus und Existentialismus. Inhaltlich von der Haltlosigkeit der französischen Vorkriegsfilme (Verführung, Ehebruch, Mord, Selbstmord); formal extrem langweilig durch einen verschleppten Rhythmus. (IV—V)

**V. Abzulehnen.**

**Gatan** (Die Straße). Majestic, Schwed. Schwedischer Sittenfilm, der ohne jede moralische Verantwortung aus allen Unsitten Kapital schlägt. Formal außerordentlich künstlerisch. Abzulehnen! (V)

**Manèges.** Ciné-office, F. Neuer Film von Yves Allegret; ausweglos und im Tieftiefstem Unglauben an Liebe und alles Gute in der Welt. Abzulehnen! (V)

**Ronde, La** (Reigen / Reigen der Liebe). Sadfi, F. Film nach Schnitzlers Stück «Der Reigen». Der Zynismus, die erbitternde Schmutzigkeit des ganzen Filmes läßt uns dieses Werk schärfstens ablehnen. (V)

Fortsetzung von Seite 94

klerikalen Werkes entstehen können. Im Gegenteil muß so eine klare Herausarbeitung des Priestertums als des gültigen Mittlertums zwischen Gott und Mensch festgestellt werden. Denn wie kläglich ist doch dieser Sakristan geschildert, wie sehr leidet er darunter, daß er nicht Priester ist, wie sehr plagen ihn Schuldgefühle wegen seinen falschen Prätensionen. Er vergißt den Sakristan in sich selber nie und zuckt zusammen, wenn die Glocken dilettantisch geläutet werden. Und auf der andern Seite der Priester, der mit Gendarmen ankommt, was bei der rauhen Gesittung der Bewohner nur zu verständlich ist. Der Priester ist nicht sympathisch, er ist auch Bretone und von demselben zähen Holze geschnitzt. Wie peinlich wäre der Film, wenn der ankommende Priester ein Lächeln vor sich hintragen würde; hier ist eine stärkere Hand vonnöten, die durchzugreifen wagt. Die Bewohner wagen bereits in der Sache des Selbstmörders nicht den vollkommenen Widerspruch. Sie schließen den Kompromiß und übergeben den Toten dem Meere. Dann aber heißt es: On essayera de se faire pardonner. Und die Schiffchen wenden, um die Bewohner zur Messe zurückzubringen.

Es fällt leicht, von Szene zu Szene zu verifizieren, daß ihre Darstellung nicht anders möglich war, obgleich sie vielleicht so schockierend wirkt. Nur zwei Beispiele. Das erste: Das Unwetter, das Teile des Kirchdachs weggerissen hat, trieb Wasser in die bereits ausgetrockneten Weihwasserbecken. Mit Erstaunen bemerkt der Küster am andern Morgen die gefüllten Becken und blickt auf, woher die Gabe gekommen. Eine Lösung dieser Szene, die falsche, wäre gewesen, daß der Sakristan niedersinkt und dem Himmel für das Wasser dankt. Doch im Film bricht Pierre Fresnay in ein wildes, bitteres, schmerzliches Gelächter aus: Die Erkenntnis schwingt mit, daß nicht einmal diese reine, direkte Himmelsgabe die segnende Hand des Priesters ersetzen kann. Das zweite: Die Bewohner von Sein haben für die Sonntagsmesse Brotoblaten gebacken. Der Küster übt mit ihnen die Messe. Der neue Priester schleudert brutal die Oblaten aus dem Ziborium auf den Boden und zertritt sie, den Raum verlassend. Der Küster geht andächtig um sie herum. Hätte man den Priester auch darumherumgehend gezeigt, wäre diesen unkonsekrierten Oblaten ein Wert zugekommen, der ihnen auf keinen Fall gehören kann. So löst sich bei diesem Film alles auf den ersten Blick Grausame, Unnötige bei einigem Nachdenken in das Sinnvolle, Richtige auf. Und man wird schließlich auch den Fortschritt des Films in der Mitteilung geistiger Dinge sehen müssen, wenn man sich überlegt, daß noch vor zehn Jahren ein solcher Film unmöglich gewesen wäre. Dafür ist der Preis der Katholiken eine Anerkennung und eine Aufmunterung.

Georg Gerster.

**Des Königs Troß** (All the King's men). III—IV. Für reife Erwachsene.

**Produktion:** Columbia; **Verleih:** Columbus; **Regie:** Robert Rossen;
**Darsteller:** Broderick Crawford, Joanne Dru, John Ireland, Mercedes McCambridge u. a.

Ein mehrfach preisgekrönter Film nach dem preisgekrönten Roman von Robert Penn Warren: ein großer, unvergeßlicher Film, ein hartes, zuweilen etwas sprödes Werk, das sich äußerlich manchmal so rauh gibt, daß man kaum wagt, auch von lyrischen Werten zu sprechen. Der Film erzählt die Karriere eines amerikanischen Politikers, die Geschichte Willie Starks, des einfachen Mannes mit der Weihnachtskrawatte, den die Großen der Parteien zur Stimmenspaltung mißbrauchen wollten, der aber bei seiner ersten Wahlkampagne so viel lernte, daß er es bald zum Boß, zum Gouverneur brachte: zu einem Mann, der sich Bluthunde hält, Bestechungsgelder gebraucht, eine ganze korrupte Verwaltung aufrecht erhält und Gutes tut. Denn er lebt des Glaubens, daß Gutes auch aus Schlechtem kommen könne, und er selber dazu berufen sei, zu entscheiden, was gut und böse ist. Er treibt den Richter in den Tod, er verrät seine Frau und fällt schließlich unter der Kugel seines Gegenspielers, dessen Schwester seine Maitresse geworden ist. Dieser Gegenspieler ist der Mann der Idee, und der ganze Film ist nichts anderes als das Sehnen des Mannes der Idee zum Mann der Tat und der Tat zur Idee. Wenn wir diesen Film groß heißen, dann um der geistigen Sachverhalte willen, die er ausdrückt: der circulus vitiosus des Bösen, das sich zum Ende immer selbst verschlingt, auch wenn es das Gute wollte. Dann aber auch um der meisterhaften Form willen, in der die Geschichte vorgetragen wird: Noch selten haben wir in einem amerikanischen Film Darsteller gesehen, deren Gesichter so unverbraucht sind, und nur selten hat Hollywood eine Geschichte mit solcher Direktheit, Mut zur Selbstkritik und Wucht erzählt. Der Film verlangt ein reifes Urteilsvermögen, denn er packt den Zuschauer nicht gerade mit Samthandschuhen an; doch muß er, wie die großen Tragödien der Literaturgeschichte, als ein Stück aufgefaßt werden, das in einer nicht-christlichen Welt spielt und gerade deshalb tragisch werden muß. 780

---

**Eva.** IV. Mit Reserven.

**Produktion:** Svensk Filmindustrie; **Verleih:** Rex; **Regie:** G. Molander;
**Darsteller:** B. Malmsten, E. Stiberg, E. Dahlbeck u. a.

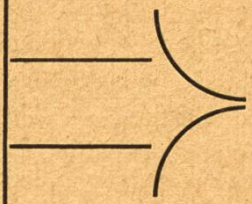
Das eigentliche Thema des Films ist das Verhältnis von Leid und Freude, von Leben und Tod, die sich beide das Gleichgewicht halten im menschlichen Dasein. — Ein junger Mensch fühlt als Druck immer den Gedanken an den Tod, seitdem er als Knabe ungewollt den Tod eines Mädchens verursacht hat; der Tod begegnet ihm wieder im Hause seines Onkels, der schwer krank darniederliegt. Dieses drükkende Gefühl verliert sich auch nicht, als er in ein immer innigeres Verhältnis zu Eva tritt. Am grausigsten erlebt er den Tod in einem Traum, in welchem er die verführerische Frau seines Freundes zum Mord an ihrem Gatten veranlaßt. Schließlich aber wird dieses Angstgefühl besiegt (nachdem es noch ein letztes Mal durch die ans Ufer geschwemmte Leiche eines Kriegsgefallenen ausgelöst wurde), als seine Frau Eva ein Kind gebiert. Jetzt erlebt er deutlich, wie eben beides nebeneinander Platz hat und beides zum menschlichen Leben gehört. — Wenn der Film also tiefste Belange unseres Daseins berührt, so ist es umso mehr zu bedauern, daß er sie nicht in ihrer wahren Tiefe ausdeutet, sondern gleichsam auf der Ebene des Poetisch-Stimmungshaften stehen bleibt; ja man möchte dem Film einen heidnischen Charakter zuschreiben, wenn die beiden jungen Leute von Gott reden, dann in einem zweiflerischen oder beinahe verzweifelnden Tone; das christliche Sterben des alten Onkels ist etwas, das im Film gleichsam à part steht. In dieser sittlich unverbindlichen «naturhaften» Ebene ist natürlich auch für den Begriff der Ehe kein Platz. — Wie anhand der Grundhaltung zu erwarten ist, spielt im Film die Leidenschaft eine wesentliche Rolle, wie überhaupt die Milieus recht wirkungsvoll ausgedeutet werden. Allerdings tut der Film in Sachen Kontraste des Guten etwas zu viel: der Wechsel von fast allzu schöner Seelandschaft und städtischem Mietkasernenmilieu lenkt eher vom Grundmotiv ab, als daß es dieses verstärkt. 781

A. Z.
Luzern

Bei Tag und bei Nacht

**Appenzeller Alpenbitter**

*ist gut und tut gut!*



**Schmaltonfilm-Apparate**

für Saal und Heim
mit größter FILMSCHONUNG
und äußerst BILLIG

**Dr. M. Schibli, Stans, Postfach 4**

Redaktion: Auf der Mauer 13, Zürich
Administration: General-Sekretariat SKVV, St. Karliquai 12, Luzern
Druck: H. Studer AG., Zürichstrasse 42, Luzern