Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen

Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband

Band: 5 (1952-1953)

Heft: 17

Rubrik: Blick auf die Leinwand

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

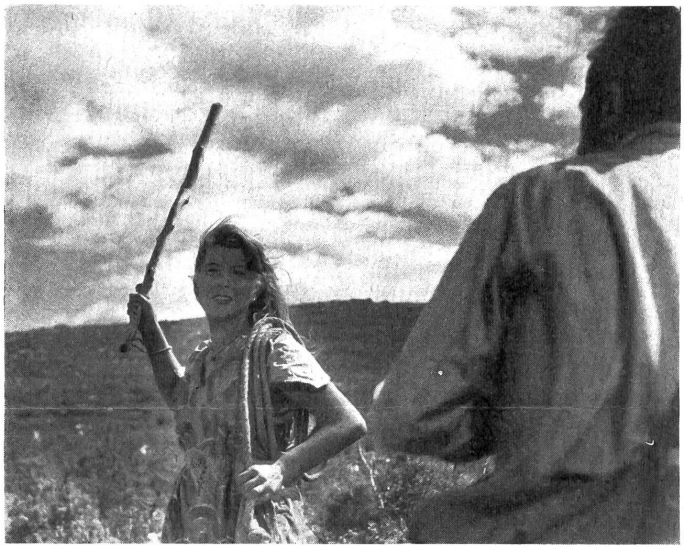
Download PDF: 07.01.2026

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

Manon des Sources

Produktion: Frankreich, Pagnol-Films.
Regie: M. Pagnol.

ms. Marcel Pagnol hat mit diesem Film, dessentwegen dem zugleich als Drehbuchautor und als Regisseur zeichnenden Südfranzosen der Vorwurf des Ideendiebstahls gemacht wird — er soll Anleihen bei einem Roman eines jungen Schriftstellers gemacht haben—, die Höhe seiner früheren Filme wieder erlangt. Die Handlung ist sehr einfach. Sie spielt in einem Dorf der Hochprovence. Manon ist die Tochter eines Buckligen und einer ehemaligen Sängerin, deren Leben auf einem Hof nahe dem Dorf durch die Unfreundlichkeit, Starrköpfigkeit und Fremdenfurcht der Dorfbewohner vergällt worden ist. Das Mädchen ist voller Bitterkeit, sinnt auf Rache; sie kennt das Geheimnis der Quelle, deren Wasser das Dorf benötigt, leitet den Quellfluß ab, so daß die Aecker und Gärten, Häuser und Ställe ohne Wasser sind. Das Dorf wird verdursten, die Einwohner werden auswandern müssen. Die Dorfbewohner wissen nicht, welcher Grund hinter ihrer Wassernot steckt, glauben, die Quelle sei versiegt, erblicken darin ein Strafgericht



Manon, Hauptfigur in dem neuen Pagnol-Film, die dem ihr übel gesinnten Dorf die Quelle abgräbt und sich auch sonst zu wehren weiß. (Photo D. F. G.)

Gottes, aber ihre Starrköpfigkeit ist stärker als ihre Reue. Erst als der Hauptschuldige, Ugolin, der dem Vater Manons den Hof abgeschlichen hatte und ihm das harte Leben eines Bauern noch schwerer gemacht hatte, sich unter dem Druck des schlechten Gewissens erhängt, löst sich der Bann. Manons Unversöhnlichkeit gibt sich besiegt, die Quelle wird von ihr wieder zurückgeleitet, das Dorf hat wieder Wasser, Manon wird eine wirkliche Tochter des Dorfes.

So erzählt, könnte der Film eine Magazingeschichte sein; entscheidend ist die Gestaltung. Marcel Pagnol hat nie besonderen Wert auf eine sogenannte «filmische» Gestaltung gelegt, sein Stil ist außerordentlich stark vom Theater her beeinflußt. Die Kamera wird schweifend nur, wenn es gilt, Bilder der Landschaft einzufangen, und wie voll der malerischen Impressionen diese Landschaftsschilderung ist, spürt der aufgeschlossene Betrachter sogleich. Die Erde, der Geruch des Bodens, die Liebe zum Acker und zum Dorf: sie sind in diesem Film; er ist im Grunde das Hohelied des Bauern. Der Ruch des Natürlichen haftet ihm an. Des Natürlichen auch in den Gesprächen, die endlos sind und voll der Entzündlichkeit einer Bevölkerung, die sich rasch erhitzen läßt, die Gebärden breit und großzügig ausgießt. Aber die Menschen dieses Filmes sind Menschen einer echten Landschaft und daher selber echt; nicht einer unter ihnen ist nach der Schablone geraten. Da ist Manon selbst, ein naturwüchsiges Mädchen, das Haar golden und flatternd über die Schultern ausgeschüttet; sie haust in einer Grotte, weidet ihre drei, vier Ziegen, hat als einzigen Spielgefährten ihren Köter. Die Männer stellen dem Mädchen nach, rufen wie kranke Tiere ihren Namen durch die Bocages, werfen gierige Blicke, belauschen sie im Bad. Es sind triebhafte, harte, aber des Rechtlichen sich bewußte Männer, Bauern, die die Arbeit im steinigen Acker verschlossen gemacht hat, es ist eine Verschlossenheit, die nicht bemerkt, wer ihre Redseligkeit als tiefsten Ausdruck ihres Wesens nimmt. Ugolin hat einen Charakterkopf von lebenswirklicher Prägung, er ist versessen auf Geld, aber er arbeitet dafür, er ist versessen auf Manon, aber er möchte das Unrecht nicht so wieder gutmachen, wie es nach Recht und Gesittung sich gehörte, und mag man auch sich abgestoßen fühlen von soviel Schlauheit, Berechnung und Trieb, man fühlt doch mitleidig mit ihm, dessen Seele weidwund ist. Da ist ferner der Lehrer, der Manon gut will, ihr hilft, aber als Persönlichkeit doch ein wenig blaß wirkt. Da ist ferner der Pfarrer, der die Zinsen der geistlichen Ermahnung aus dem Mißgeschick des Dorfes zu schlagen versteht; seine Predigt, die Gottesfurcht, Frömmigkeit und bauernschlaue Rechnerei auf einen schwungvollen rhetorischen Nenner bringt, verdient zusammen mit jener Predigt des Curé de Cucugnan genannt zu werden, die ein großer Dichter, Alphonse Daudet, geschrieben hat. Im Ganzen ein Film, der durch seine Natürlichkeit, Frische, seinen das Bittere des Daseins und die Tragik menschlicher Schuld überglänzenden Humor, seine strahlende Lebensgesinnung erfrischt und erfreut.

Umberto D.

Produktion: Italien, Rizzoli.
Regie: V. de Sica.

ms. Umberto D. ist ein alter Mann, für den die Umwelt keine Anteilnahme hat, weil er selbst für die Umwelt kein Gefühl mehr aufbringt. Er ist arm; die Beamtenrente reicht nicht aus für einen anständigen Lebensunterhalt, aber sie ist auch zu groß, um schnell Hungers sterben zu können. Will er essen, dann kann er nicht wohnen, will er wohnen, dann kann er nicht essen. Die Wirtin stößt ihn aus seinem Zimmer, an dem er in Altershartnäckigkeit hält. Er ist einsam. Nur zwei Wesen sind ihm noch nahe; ein Dienstmädchen, das ein uneheliches Kindchen erwartet und das aus der bitteren Erfahrung seiner Angst und seiner Scham dem Alten die Teilnahme dessen gönnt, der selbst erniedrigt und beleidigt ist. Und dann ist da der Hund, ein Straßenköter mit treuem Blick. Der alte Mann findet Hilfe auch nicht in einem Hospital, er ist aller Chancen beraubt, sein Lebenswille zerbröckelt, stürzt ein und der Tod, der freiwillig gesuchte, erscheint ihm als der Weg in die Freiheit. Da niemand seinen Hund will, so wenig wie man ihn selber aufnehmen will, gedenkt er das Tierchen mit in den Tod zu nehmen. Aber der Tod gelingt nicht, der Hund, die anhängliche Kreatur, reißt den Lebensmüden wieder ins Dasein zurück. In welches Dasein? Der Film läßt die Frage offen, es wird ja doch ein Dasein der Not und des Elendes weiter sein.

Vittorio de Sica hat diesen Film geschaffen, wiederum zusammen mit seinem Drehbuchverfasser Cesare Zavattini. «Umberto D.» bewegt sich durchaus in der Linie, die mit «Ladri di Biciclette» eingeleitet worden ist — er ist ein sozialkritischer Film, der indessen keine Rezepte verficht, sondern einfach und mitleidigen Herzens die Stimmung, die Qual, die Bitternis der Armut und der Verlassenheit schildert. De Sica ist nahe der fatalistischen Resignation, er begehrt nicht mehr auf, er ist ein Schaffender von grundhaftem Pessimismus, gegen den nur die Liebe aufzukommen möchte; aber glaubt de Sica hier noch an diese Liebe? In «Ladri di Biciclette» war dieser Glauben noch da, der Film endete mit einer schmalen Gebärde des Guttuns. Hier ist ein solches Ende nicht. De Sica versucht vielleicht, den Zuschauer selbst zur Lösung anzuregen, er will mit seinen Filmen einen Explosivstoff geben, der die Trägen aus ihrer Sattheit aufschrecken soll. Daher weigert er sich, bequeme Lösungen anzuhängen, daher weigert er sich, die soziale Situation und, was sie zugrundelegt, die menschliche Situation von Geist und Gemüt schön zu färben. Er ist kompromißlos, traurig, ernst.

Der Film zeigt, daß dieser große Regisseur, der einer der wenigen wirklichen Filmdichter ist, sich in nicht unerheblicher Gefahr befindet. Wir meinen dies nicht weltanschaulich; wir halten dafür, daß es wertvoller, weil ehrlicher ist, ein Problem ohne seine Lösung darzustellen, wenn diese Lösung guten Gewissens nicht gegeben werden kann, aber wir glauben auch, daß ein Kunstwerk letzten Endes eine Handlung nicht erträgt, die im Grunde nie beginnt und nie endet, die irgendwo aufgegriffen und irgendeinmal wieder liegen gelassen wird. Nicht die Durchführung einer dramaturgisch aufgebauten Handlung liegt de Sica im Sinne, sondern er will nur Stimmungsbilder des Lebens geben, realistische Miszellen, so ausgedehnt im zeitlichen Ablauf, wie sie sich im wirklichen Leben tatsächlich ereignen. Das ist die Gefahr. Der Film schleppt sich dahin, wirkt mitunter, bei aller Schönheit der Impressionen, langweilig. Gewiß, was de Sica zeigt, ist große dokumentarische Filmkunst, aber es lebt in dieser Dokumentarität wenig Spannung, wohl deshalb so wenig, weil de Sica fast völlig auf eine Interpretation dieses Dokumentaren verzichtet. Erst durch die Deutung aber erhielte es seinen Sinn. Die Bildsprache ist still, leidenschaftslos, dabei erschütternd. Zu dieser Bildsprache paßt denn auch eine Handlung, die mit den dramatischen Akzenten sparsam um-

geht, die erst in der zweiten Hälfte eine Steigerung innerer Spannung erfährt — jene Steigerung, die «Ladri di Biciclette» gleich von Anfang an hatte. So ist der Film nicht ganz auf der Höhe jenes ersten, größten, den wir kennen; das kann auch gar nicht möglich sein. Solche Höhen wiederholen sich nicht. Doch die Erschütterung, die von «Umberto D.» ausgeht, ist tiefgreifend, ist echt: es ist die Erschütterung über ein Leben der verschämten Armut, die Erschütterung des aufgerüttelten Gewissens.

Good bye, Mr. Chips!

Produktion: USA., MGM (in England)
Regie: Sam Wood.

ZS. Es ist eine alte Wahrheit, daß die besten Filme über das Wesen eines Volkes von Ausländern stammen. Sie haben den schärferen Blick für seine Eigenarten als die eigenen Bürger, die keine Vergleichsmöglichkeit besitzen. Als dieser Film 1939 erschien, vermochten die Briten zuerst nicht ihren Mißmut darüber zu verbergen, daß die Amerikaner hier einen Griff in einen urenglischen Bezirk, denjenigen der englischen Internatserziehung, gewagt hatten. Doch mußten sie bald erkennen, daß die Außenseiter mit einer verblüffenden Sicherheit und vor allem mit echter Liebe einen Film von bleibendem Wert geschaffen hatten, der ein Ruhmesblatt sowohl für England als die Hersteller bildet. Wir erleben die Geschichte eines Mittelschullehrers mit dem Uebernamen «Chips» an einem alten, traditionsbewußten Gymnasium: seine Arbeitsweise, seine scheue Liebe, seine glückliche Ehe, der Verlust der geliebten Frau, und alles immer gemeinsam mit dem Alltag der Schüler, jahraus, jahrein, mit den gleichen Gewohnheiten, aber im Grunde glücklich mit ihnen und den alten Klassikern. In regelmäßigen Abständen erscheinen die Schüler und gehen wieder, oft

Mr. «Chips», der alte, englische Griechisch-Lehrer, mit dem wir in dem ausgezeichneten Film «Good bye, Mr. Chips» 30 Jahre englischer Geschichte und englischen Geist erleben, mit einem Schüler. (Photo MGM.).

aus den gleichen Familien: er begrüßt den Sohn, den Enkel, den Urenkel eines Schülers. In geregelten Zwischenräumen erscheinen die Ferien, der Schulbeginn, die Sportanlässe, wird das Schullied gesungen. Man sollte meinen, daß ein solches ereignisloses, stilles Leben, ohne jedes Abenteuer, kaum zu verfilmen wäre. Doch zeigt sich gerade hier die Stärke des Filmes: in tausend liebevollen Einzelheiten wird uns ein unerschöpflich reiches Bild dieses bescheidenen Lebens gezeichnet, dem wir bei all seiner scheinbaren Alltäglichkeit mit größter Anteilnahme folgen. Hier zeigt sich, wie sehr das einfallsreiche Detail über den Wert eines Filmes entscheidet. Die ständige Wiederkehr der ähnlichen und doch nie ganz identischen Anlässe wirkt wie ein dichterischer Rhythmus und nicht als ermüdende Wiederholung. So entsteht langsam das Bild des Lehrers in seinem unbewußt selbstverständlichen Dienen und Aufgehen in seiner Lebensaufgabe, ein Bild liebenswürdigster, lächelnder, fast erschütternder Menschlichkeit. Was für ein Abgrund gegenüber einem andern, deutschen Kollegen, jenem selbstzerstörerischen «Studienrat» im «Blauen Engel!»

Wir erleben aber nicht nur die Lebensgeschichte eines herzenswarmen und doch im wesentlichen unbeugsamen Lehrers, sondern auch 30 Jahre englischer Geschichte von der Jahrhundertwende bis in die Jahre nach dem Ersten Weltkrieg. Die drangvolle Zeit weht auch in diese Stätte der Bildung, die Zeppeline erscheinen und werfen erstmals Bomben, Schüler müssen einrücken und verschwinden, andere bringen einen unwürdigen Kriegsgeist mit sich. Ganz und gar unheroisch, ohne Wort noch Gebärde, mit einer ruhigen Selbstverständlichkeit wird dagegen getan, was nötig ist, ein jeder an seinem Platz. Nicht einen Augenblick fällt es Mr. Chips ein, bei allem warmen Verständnis für die Jugend einem falschen Zeitgeist Konzessionen zu machen. Seine Beliebtheit ist so selbstverständlich, daß sich dem kleinen, schwachen, alten Mann alles beugt, auch die Schüler in Uniform. Wir haben kaum je einen Film gesehen, in welchem die im Grunde bei aller Elastizität in wesentlichen Dingen unbeugsamen und durch nichts zu erschütternden Briten so unauffällig-selbstverständlich dargestellt worden wären. Man weiß, daß höchste Gefahr droht, daß vielleicht alles untergehen wird, aber es wird kein Wort darüber gesprochen. Ein jeder geht ohne Hast auf seinen Posten, ohne die Spur von Getue. Kommen die Bomben, so duckt man sich, ohne die notwendige Lektüre der griechischen Klassiker dabei zu unterbrechen. Menschen vergehen, aber das Ewige muß bleiben und gepflegt werden.

Der Film, eine große Liebeserklärung an das alte England, gehört zu den erfreulichsten Reprisen der letzten Jahre.

La jeune Folle

Produktion: Frankreich, Hoche.
Regie: Y. Allégret.

ms. Ein Film von Yves Allégret. Dieser französische Regisseur gehört zu jenen wenigen Filmschaffenden, die einen durchaus persönlichen Stil besitzen. Gerade diese geprägt stilistische Persönlichkeit ist es aber, die die Stoffe bestimmt, die sie künstlerisch gestalten will. Der Stoff, der gestaltet werden soll, muß seiner inneren Möglichkeit nach für diesen Stil berufen sein. Worin besteht dieser Stil? Allégret formt das Leben aus einer Gesinnung, die man als «poésie noire» bezeichnet hat. Er gestaltet das Leben als ein Auswegloses, von Tristesse Ueberflutetes, als ein Ereignis von tiefer Hoffnungslosigkeit, das ständig nach Erlöung sich sehnt, aber Erlösung nie findet, es sei denn die Erlösung in der Umnachtung des Geistes, die auslöscht. Solcher Gesinnung passen sich nicht alle Stoffe an; die Stoffwahl erfordert höchste Behutsamkeit. Wir glauben nun, daß Allégret mit seinem neuen Film «La jeune Folle» sich vergriffen habe.

Er gestaltete die Geschichte einer Armen im Geiste, eines jungen Mädchens, das das Kind eines Trinkers ist, in seiner Seele verstört. Es wird als Magd in einem Nonnenkloster beschäftigt; die Nonnen, die Worte der Liebe auf den Lippen, sind in ihren Handlungen, in ihrer Gesinnung jeder Liebe bar. Das Mädchen, als Irre mißhandelt und gepeinigt, lebt in ständiger innerer Kommunikation mit seinem jüngeren Bruder, der in die Stadt gegangen ist und dort im Kreise gleichgesinnter Burschen revolutionäre Verschwörung betreibt. Die Stadt ist Dublin, das Land also Irland. Die Verschwörung richtet sich gegen England, sie gilt der Errichtung einer irischen Republik. Der Bruder der jungen Närrin wird zum Verräter; seine Kameraden rächen sich, bringen ihn um. Die Gefahr, in der sich der Bruder befindet, wird dem Mädchen zum inneren Gesicht, es reist nach Dublin, sucht seinen Bruder, verliebt sich in dessen Mörder und erschießt diesen, als sie die Zusammenhänge erkennt, ihre Rache so erfüllend, ihrer Liebe sich so beraubend. Ueber die Leiche des Hingemordeten schluchzend, schreiend hingeworfen, umschlingt die Nacht des Geistes das arme Geschöpf völlig.

Was ist der Grund, weshalb wir sagen, Allégret habe sich an dem Stoff vergriffen? Wir sind der Meinung, daß es nicht angeht, das Drama des irischen Freiheitskampfes so zu gestalten. Das ist nicht Irland, ist nicht seine Rebellion gegen England. Das ist eine Deutung, die diesem Kampf nicht gerecht wird, die ihn umbiegt nach Anschauungen eigenen Welterlebnisses. Allégret hat in diesem Film getan, was Jean-Paul Sartre mit seiner «P... respéctueuse» hinsichtlich des amerikanischen Negerproblems getan hat: auch ihm geht es nicht um die seelisch-geistige Erfassung eines geschichtlichen Faktums, sondern es geht ihm einzig um die Exemplifizierung seiner eigenen Gesinnung, vielleicht seiner Weltanschauung mittels eines Geschehens, das ganz anderer Natur ist. Zudem ist der Film überbelastet mit melodramatischen Effekten und Affekten. Sie steigern sich bis zur Unerträglichkeit, was allerdings wesentlich auch dadurch bedingt ist, daß die Darstellerin der «jeune folle», Danièle Delorme, es nicht vermag, die Ausbrüche des Gefühls, die Erschütterungen des zweiten Gesichtes glaubhaft zu machen; sie spielt ausgesprochen langweilig, wie es immer dort der Fall ist, wo eine Schauspielerin nicht zwischen Innerlichkeit und Eintönigkeit zu unterscheiden vermag. Ihr Partner ist Henri Vidal, der in die Nachfolge Jean Gabins eingetreten ist, ohne freilich dessen männliche Strahlkraft zu besitzen.