Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen

Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband

Band: 5 (1952-1953)

Heft: 19

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: 04.02.2026

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

12 Uhr mittags (High Noon)

Produktion: USA, United Artists.
Regie: Fred Zinnemann.

ms. In der Geschichte des Film-Wildwesters gibt es einige Beispiele, die dartun, daß auch der Wildwester ein guter Film sein kann. In ihnen tobt nicht der wilde Kampf muskelpraller Menschen, die die Sporen in die Weichen ihrer Pferde pressen und mit knallenden Faustschlägen ihre Gegner niederlegen; auch reitet in diesen guten Wildwestern der Held nicht auf einem weißen Pferd geradewegs in das Herz von des Sheriffs lieblichen und pistolenbewehrten Töchterchens, es gibt darin keine dunklen Ehrenmänner, Bankiers oder Farmer, die diebisch die Herden ihrer Nachbarn zusammentreiben. Im guten Wildwester ist die Landschaft und das Geschehen in ihr in inniger Verbindung da, und das Geschehen ist das aus den Lebensbedingungen der gesetzlich noch unbefriedeten Landschaft des Westens erwachsende Drama echter Lebenskonflikte. Zu diesen Filmen gehört Fred Zinnemanns «High Noon».

Da ist der Sheriff, am Tage seiner Hochzeit, der auch der Tag seines Abschieds von seinem gefährlichen Beruf des Hüters der Ordnung ist. In die heiter-ernste Stimmung des Hochzeitsfestes schnellt die unheilvolle Nachricht, der gefährliche Raubmörder, den der Sheriff vor Jahren eingefangen und dem gerechten Richter überführt hatte, sei aus dem Gefängnis entlassen worden; er treffe mit dem Mittagszug in dem kleinen Städtchen ein, drei Spießgesellen erwarten ihn dort: sie sind da, ihm zu helfen, wenn es an die Abrechnung mit dem Sheriff geht. Dieser erachtet es als Feigheit, die ihm die Achtung vor sich selber rauben würde, wenn er nun, da neue Gefahr droht, auf seinem Abschied beharrte; er will bleiben, bis der Mordgeselle wieder hinter Schloß und Riegel ist. Aber die Bewohner des Städtchens, dem die unnachsichtliche Gesetzeshand des Sheriffs den Frieden gebracht hat, erstarren in Angst; sie meinen, daß der Mörder zurückkehre und mit dem Sheriff seinen alten Hader ausfechten wolle, gehe nur diesen, nicht aber sie alle an. Sie verkriechen sich in ihre Häuser, einer nach dem anderen verläßt den Hüter des Gesetzes, keiner will ihm gegen die vier Verbrecher beistehen, keiner bewährt sich im Mut, keiner in der Freundschaft. Allein tritt der Mann, das Herz durch Angst und Todesfurcht gepreßt, den vier Feinden entgegen, allein in der todesstillen Straße des Städtchens: Die Schüsse fetzen durch die Luft, ein kurzer Kampf, der das Recht und die Tapferkeit des Herzens auf seiner Seite hatte, siegt. Aber der Abgrund der bitteren Enttäuschung ist aufgebrochen: Jetzt wird ihm der Abschied nicht mehr zum schweren Verzicht, er wird befreiendes Erlebnis. Die Schmach der Feigheit ist aus den Herzen seiner Mitbürger nicht mehr wegzuwaschen.

Fred Zinnemann erzählt diese Geschichte, die das Drama der Einsamkeit des Tapferen in der Welt der Mutlosigkeit ist — das Drama, gegeben in den Bedingungen des alten, unzivilisierten amerikanischen Westens —, mit unerhörter Steigerung der Spannung, die vor allem die Spannung im Menschlichen ist. Tiefe Anteilnahme packt den Zuschauer, der hier seinen eigenen Augenblicken des Versagens begegnet. Das besondere stilistische Gepräge empfängt der Film, der den reif und ergreifend gewordenen Cary Cooper in der Hauptrolle zeigt, dadurch, daß die eineinhalb Stunden seiner Vorführungsdauer genau übereinstimmen mit den eineinhalb Stunden seiner Handlung: Sie läuft an einem Morgen ab, von halb elf bis zwölf, absolute Einheit der Zeit, künstlerische Verdichtung der Zeit. Die musikalische Untermalung, die aus der Folklore schöpft, ist in vorbildlicher Weise genutzt als verinnerlichende Betonung der dramatischen, balladesken Stimmung. Ein Film, der angetan ist, auch den Gegner des Wildwesters milde zu stimmen.

Der Atomspion (The Thief)

Produktion: USA, United Artists.
Regie: Russel Rouse.

ms. Dieser Film mit dem knappen englischen Titel «The Thief», den man wieder einmal sehr uneigentlich übersetzt hat, ist ein formales Experiment. Der Regisseur gestaltete einen Kriminalfilm, der weniger durch seine Handlung wesentlich und überraschend ist, als vielmehr durch die Form, in der diese Handlung präsentiert wird. Ein Atomphysiker, der in die Netze einer ausländischen Spionage geraten ist, liefert dem Agenten der fremden Macht geheime Berichte aus; er tut dies schlechten Gewissens, ein Gefangener des Zwangs, in den er sich begeben hat. Die amerikanische Gegenspionage schaltet sich ein, der Verräter wird zum Gehetzten und dabei zum Mörder. Da er nicht in die Hände der Abwehr fallen und die fremde Organisation aufdecken darf, wird ihm der Fluchtweg ins Ausland geebnet. Im letzten Augenblick aber kehrt er um und stellt sich. Dieser Schluß ermangelt der Konsequenz; doch ist dies für die Bewertung nicht entscheidend. Auch die Handlung als solche ist es nicht, denn es ist eine Handlung, wie man sie, in anderer Umgebung und mit anderen Gegenspielern, schon in unzähligen Kriminal- und Spionagefilmen gesehen hat.

Was hebt diesen Film heraus? Russel Rouse hat versucht, diese Handlung in Szene zu setzen, ohne daß dabei ein einziges Wort gesprochen wird. Ein Drehbuch ohne Dialoge. Der Spion, die Mittelsmänner, die Agenten der Gegenspionage: Sie alle bleiben stumm. Also ein Stummfilm? Keineswegs; die Umwelt, in der die Handlung abläuft, ist mit dem Gehör vernehmbar; also lediglich ein Film ohne Sprache. Es ist da der Lärm der Straßen, der Geräuschteppich eines Bahnhofs, das Fegen des Windes um die Terrasse des Wolkenkratzers, das Klingeln der Telephone, das Gezeter eines Grammophons. Diese Vielfalt der Geräusche des Alltags in den Straßen und in den Häusern der Großstadt schafft die hörbare Atmosphäre der Handlung, und das Ungewohnte dieser atmosphärischen Gestaltung, die einem zum Bewußtsein kommen läßt, wie unergiebig und ungenau sonst meist der Tonfilm mit den Geräuschen arbeitet, wird zu einem Eindruck der Selbstverständlichkeit dadurch, daß die Geräuschwelt durchaus künstlerisch, das

Der Held der Titelrolle (Ray Milland) am Tresor in dem formal außergewöhnlichen Film «The Thief». (Bild Unartisco.)

heißt in organischer Richtigkeit aus der Handlung entwickelt, eingesetzt wird. Ganz deutlich wird dies zweimal: Der Verfolgte eilt durch einen Bahnhof, die Tritte der Leute schlürfen über die Bahnsteige, die Stimme des Informators erschallt aus dem Lautsprecher, aber was diese Stimme sagt, bleibt unverständlich, sie ist Klangmerkmal, mehr nicht; wäre, was diese Stimme ausruft, zu verstehen, so würde dadurch die Einheit der Atmosphäre, die das stumme bildliche Ablaufen der Handlung und ihre Einbettung in die Geräuschkulisse schaffen, zerstört. Und mit der gleichen künstlerischen Richtigkeit bleiben die Rufe der spielenden Kinder, an denen der Verfolgte auf seiner Flucht vorbeihastet, charakterisierender Hintergrund.

Wo das Geräusch nicht naturalistisch exakt eingeschaltet werden kann, etwa in die Stille der abendlichen Wohnstube, in der der Spion seine Gewissenskämpfe austrägt, da setzt die Klangwelt des Schweigens ein, eines drückenden, faszinierenden Stillseins, in das nur dann die Begleitmusik einbricht, wenn es gilt, die Vorgänge des Gemütes und des Denkens erfaßbar zu machen. Die Musik hat, weil sie so aufgefaßt wird, nicht jenen unverbindlichen Charakter der Untermalung, die sie so oft im Tonfilm hat, sondern sie hat eine Aufgabe des Deutens, des Akzentuierens dessen, was schauspielerisch dargestellt wird. Aus dieser Anwendung der Musik — sie erklingt sporadisch — ergibt sich folgerichtig, daß die schauspielerische Darstellung in den Bereichen des Verhaltenen bleiben darf. Eben das unterscheidet diesen dialoglosen, sprachstummen aber geräuschtönenden Film vom früheren Stummfilm; um deutlich zu machen, was im Menschen vorgeht, braucht es nicht mehr die breite, verdeutlichende Gebärde, bedarf es nicht mehr der ständig wiederkehrenden Großaufnahmen; von den Darstellern — Ray Milland als Spion ist überzeugend — wird nicht verlangt, daß sie aus der Natürlichkeit des Gehabens heraustreten. Freilich, dies ist nicht der einzige Unterschied zum früheren Stummfilm: In diesem bewegten ja die Darsteller sprechend den Mund, nur war, weil es technisch noch

nicht möglich war, nicht zu vernehmen, was sie sprachen — hier nun sprechen die Menschen überhaupt nicht miteinander, ihre Begegnungen ereignen sich stumm, der Mund öffnet sich nie. Die Art der Handlung erlaubt diese Stummheit; die dramaturgische Anlage, die die Entwicklung des Geschehens verständlich macht, ohne daß es des dialogisierend erläuternden oder des kommentatorischen Wortes bedarf, führt die Handlung folgerichtig von Stufe zu Stufe, und das Erstaunliche ist, daß dabei in keiner Weise der Eindruck des Erzwungenen entsteht. Teil löst sich konsequent aus Teil, Sequenz ungekünstelt aus Sequenz, die Aussage wird faßbar ohne Schwierigkeit. Natürlich bleibt man sich vor diesem durch die Spannung starken, durch die Wortlosigkeit mehr und mehr unheimlich werdenden Films bewußt, daß er eine Ausnahme darstellt, nur mit solcher Handlung eine solche Gestaltung gestattet und nie zum Vorbild anderer Filme werden darf, die das gestalterisch Einmalige nur auf billige Weise vulgarisieren würden.

Ein Fremder ruft an

Produktion: USA, Fox.
Regie: J. Negulesco.

ms. Der Routineregisseur Negulesco hat diesen Film nach einem ausgezeichneten Drehbuch von Nunnally Johnson gedreht. Vier Geschichten sind darin ineinander verwoben, vier Ehegeschichten, von denen drei kontrastierende Hintergründe der vierten sind und dazu dienen, deren Konflikt zu lösen. Ein Mann (Gary Merrill) verläßt seine Frau, die die eheliche Treue gebrochen hat; er kann seine Verzeihung nicht schenken. Als ein Mann, der auf der Höhe der Zeit ist, vollzieht er diese Flucht aus der Ehe mit einem Flugzeug. Hier begegnet er einem Arzt (Michael Rennie), dessen Ehe erschüttert ist durch eine im Trunk begangene Schuld, an der beide, der Arzt und seine Frau, verzweifeln; er begegnet einem Handelsreisenden (A. Wynn), der sich als dummdreister Clown aufführt und das Photobild herumreicht, auf dem seine Frau im Badekostüm üppige Reize zeigt; er begegnet endlich einer attraktiven Revuesängerin (Shelly Winters), deren Ehrgeiz ihrer Karriere weit voraus ist und die nun heimreist zu ihrem Gatten, der stets weniger auf seine Liebe als auf seine keifende, auf ihre Schwiegertochter eifersüchtige Mutter gehört hat. Die Menschen, die in dem engen Raum der Flugzeugkabine zu unfreiwilliger Gemeinschaft verbunden sind, kommen, wenn auch Scheu, Zurückhaltung und das Geheimnis des eigenen Schicksals sie davon abzuhalten versuchen, einander näher.

Aber das Flugzeug stürzt ab; der Arzt, der Handelsreisende, die Sängerin sind tot. Der Ueberlebende erfüllt die Sitte menschlicher Anteilnahme, er sucht die Angehörigen der Getöteten auf, und jeder Besuch drängt ihn tiefer in die Geheimnisse ihrer Ehen. Die Begegnungen mit denen, die zurückgeblieben, werden für den heimlichen Eheflüchtling zu Begegnungen der Reife: Wie sehr er mit seiner Flucht gefehlt und wie tief beglückend die Tat des Verzeihens ist, erfährt er im Gespräch mit der Frau des clownigen Handelsreisenden, die gelähmt zu Bette liegt und in der unverbrüchlichen Treue ihres Mannes, der nur den anderen dumm und dreist erscheint, ihr aber der Quell der Liebe bedeutet, das Beispiel der wahren, die Niedrigkeiten des eitlen Gefühls überwindenden Liebe aufzeigt. Der Eindruck ist stark, der die Ehe geflohen hat, kehrt zurück.

Dieser Film, dessen Inhalt, weil er alles trägt, wie wir hier weitgehend nacherzählt haben, versucht zweifellos einen Beitrag an die Ueberwindung der Ehenot unserer Tage zu geben. Diese Absicht, zumal die Konflikte dramaturgisch richtig angelegt sind, verdient unsere volle Anerkennung. Wie weit der Film diesen Beitrag aber wirklich zu leisten vermag, vermögen wir nicht abzuschätzen, glauben wir doch, daß die Gestaltung der Ehekrise, wie sie das moderne Leben gebracht hat, nur dann erweckend, beschwörend und lehrreich sein kann, wenn sie künstlerisch fehllos wirkt. Dies ist aber bei diesem Film nicht der Fall: Nach einer straffen und intelligenten Exposition verläuft er sich in der zerredenden Breite, er wird weder psychologisch noch gestalterisch vertieft, und die Exempel, die er bringt, bewegen sich am Rande des Erlebens, haben den Geschmack des Exotischen, weil nicht Alltäglichen. Nicht das Alltägliche, sondern das Absonderliche ist auf die Dauer langweilig; gegen diese Langeweile vermögen auch die zum Teil außerordentlichen Darsteller, unter denen sich Bette Davis in der Nebenrolle der gelähmten Frau befindet, nicht aufzukommen; so enttäuscht ein in seiner guten Tendenz begrüßenswerter Film: Er macht beispielhaft deutlich, daß es nicht genügt, positive Absichten zu vertreten, ohne sie künstlerisch vollkommen zu gestalten.

Quo vadis

Produktion: USA, MGM.
Regie: Mervyn le Roy.

ZS. «Nichts hat solchen Erfolg wie die Uebertreibung», diesen Geschäftsgrundsatz der Maßlosigkeit hat Hollywood immer etwa wieder zu verwirklichen versucht. 6,5 Millionen Dollar hat dieses Filmmonstrum gekostet, der teuerste Film aller Zeiten ist daraus geworden, 30 000 Menschen und 63 Löwen haben mitgewirkt, neben 500 extra angefertigten Statuen (aus Gips), 22 000 Wasserflaschen (aus Karton), 12 000 Schmuckstücken (aus Blech) usw. Ein hübsches Symbol für unser Massenzeitalter, in welchem immer wieder versucht wird, durch Quantität statt Qualität Eindruck zu erregen. Als Milderungsgrund darf man vielleicht anführen, daß der Film seine Entstehung zum guten Teil auch der Konkurrenzangst vor dem Fernsehen verdankt, welches keine Massenszenen bringen kann, weil sie auf den kleinen Bildschirmen stark verschwimmen.

Schon die Vorlage, der bekannte polnische Roman gleichen Namens, ist unbefriedigend. Der Autor hat von Geist echter Antike wenig verspürt. Dagegen gibt das Buch Gelegenheit zur Anhäufung unechter Sensationen, mit blutigen Gewalttaten, Orgien und pseudofrommen Szenen, damit für jedermann etwas abfällt. Und darin liegt das Bemühende in diesem Film: daß das Religiöse wie das Sadistische nur als theatralisches Mittel dient, um den Zuschauer massiv zu zerstreuen und sein Bedürfnis nach sensationellem Augenschmaus zu befriedigen. Man spürt durch jeden Filmmeter, daß den Herstellern das Religiöse hier nicht mehr bedeutet als das Blutrünstige oder Laszive und dementsprechend verwendet wird.

Abgesehen von diesem grundsätzlichen Einwand und dem Riesenaufwand ist trotz aller Anstrengung nur ein sehr mittelmäßiges Melodrama entstanden, in welchem leider auch ausgesprochene Geschmacklosigkeiten nicht fehlen. Die anerkennenswerte Leistung von Ustinow als Nero vermag nicht darüber hinwegzutrösten.

Eine Stadt verteidigt sich

Produktion: Italien, Cines.
Regie: P. Germi.

ZS. Germis Filme verdienen immer Aufmerksamkeit. Hier versucht er einen überraschenden Grundgedanken in Bilder umzusetzen. Verbrecher sind nämlich für ihn nur erkrankte Zellen im Körper der menschlichen Gesellschaft, welche von diesem selbsttätig abgestoßen

Einer der drei Täter mit Frau und Kind auf der Flucht im Film «Eine Stadt verteidigt sich» von P. Germi. (Bild Pandora-Films.)

werden. Eine Stadt z. B. entledigt sich ihrer als störende Elemente in einer Art Krankheitsprozeß selbst dann, wenn die Polizei scheinbar keinen Erfolg hat. Vier junge Gelegenheitsbanditen begehen einen Großdiebstahl und können sich allen Nachforschungen entziehen. Doch schon bald wird der eine von seiner erschrockenen, ehemaligen Freundin verraten, der andere gerät auf der Flucht aus Aufregung mit einem Kondukteur in Streit und muß fliehen, als sich die Polizei einmischt. Der Haupttäter wird von einem habgierigen Kapitän, der ihn übers Meer transportieren sollte, getötet, und nur der jüngste kann durch seine Mutter vom Selbstmord abgehalten werden, um sich der Sühne zu unterziehen.

Germi ist ein Meister des Realismus, und zwar so sehr, daß es ihm nicht gelungen ist, das Walten eines geheimen, irrationalen Gesetzes hinter den äußern Erscheinungen des täglichen Lebens glaubhaft zu machen. Wo er Alltag darzustellen hat, erweist er sich als starker Bildner, doch das hinter den Dingen Liegende meistert er nicht. So ist im Film die Unschädlichmachung der Täter nicht die Folge eines zwingenden Heilungsprozesses, sondern erfolgt mehr zufällig durch eine Kettenreaktion, welche die Schuldigen selbst durch eine falsche Beurteilung ihrer Situation auslösen. Darum bleibt die These der Selbstheilung der Gesellschaft unbewiesen und wird nicht über das Zufällige ins Allgemeingültige erhoben (was auch nicht zu erwarten war). Uebrig bleibt ein realistischer Kriminalfilm ohne tiefern Gehalt, den man in Anbetracht des Titels und der Qualitäten des Regisseurs nicht ohne etwelche Enttäuschung zur Kenntnis nimmt.