

Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband
Band: 6 (1953-1954)
Heft: 6

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: 01.05.2026

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

Le salaire de la peur (Der Lohn der Angst)

Produktion: Frankreich, Filmsonor/Vera-Film.
Regie: G. Clouzot.

ms. Dieser Film, der bereits kurz besprochen worden ist, gehört zweifellos zu den interessantesten Filmwerken dieses Jahres. Georges Henri Clouzot ist ein Regisseur von außerordentlichem Format. Seine Filme, mögen sie in sich gemessen unterschiedlich sein, überragen den Durchschnitt bei weitem, und die Gegner und Freunde scheiden sich angesichts seiner gestalterischen Art aufs heftigste. Sein Stil — denn er besitzt einen solchen — ist von brennender Kühle, ja Kälte, von einem Objektivismus, der oft und sehr wahrscheinlich tatsächlich wie Teilnahmslosigkeit erscheint. Ein Objektivismus, wie ihn Flaubert in der französischen Literatur verkörpert. Das gibt diesem Filmkünstler seine Größe, aber birgt auch seine Gefahr. «Salaire de la Peur» macht beides deutlich: Dieser Film, der die Abenteuer vierer gestrandeter Männer erzählt, ist von einer erschlagenden atmosphärischen Dichte, aber zugleich ein Meisterwerk des Effekts, der nicht ganz der Gefahr entgeht, rein äußerlich zu bleiben. Die vier Männer, die zwei Camions mit Nitroglyzerin über 500 Meilen weit zu einem brennenden Oelfeld fahren, sind Strandgut der Menschheit. Einer von ihnen erreicht das Ziel, die anderen gehen elendig zugrunde, sei es, daß der eine Wagen explodiert, sei es, daß der eine Fahrgenosse den anderen, der sich als Feigling entpuppt, ums Leben bringt. Der Ueberlebende kann triumphieren, aber sein Triumph ist zugleich sein Untergang: der Uebermut, der ihn hektisch ergreift nach bestandener unmenschlicher Gefahr, läßt ihn samt seinem nun leeren Wagen, mit dem er zurückfährt, in den Abgrund stürzen. So endet alles im Tod. Der Tod: ihn starren diese Männer an. Morast, Elend, Willenlosigkeit, Verworfenheit, abgründige Schlechtigkeit: das ist das menschliche Fazit dieses Films. Nur einer der Männer, charakterisiert als Italiener, hat ethischen Willen, er will das Geld, das ihm für die mörderische Fahrt versprochen wird, für die Heimkehr in seine Heimat, denn er ist krank und hofft, zu Hause geheilt werden zu können. Diese Figur sagt nun unserer Auffassung über Clouzots wirkliche Absicht mehr aus, als man glauben möchte: mit dieser Figur durchbricht er seinen teilnahmslosen Objektivismus, so wie Flaubert ja auch den seinen immer wieder durchbricht. Dieser Italiener, ein Maurer, ist als einziger vielleicht wirklich ein Held, er hat ein Ziel vor sich, ein echtes Ziel, seine Heimkehr und seine Heilung, er, der totkrank ist, ist lebenswillig, der einzige in Wahrheit Lebenswillige unter all diesen Männern, die alle ja nur den Tod anstarren, der sie fasziniert, hypnotisiert, lähmt, und dem sie zu trotzen meinen. Sie sind keine Helden, gewiß nicht, aber falsch wäre es zu glauben, Clouzot habe wirklich in ihnen Helden darstellen wollen. Er zeigt — ich glaube, diese weltanschauliche Deutung darf versucht werden — vielmehr den unechten Helden unserer Zeit, den Hybriden, der sich aus dunklem Drang, fern aller Geisterhellung, einfach existentiell ins Abenteuer begibt, weil er nur im Abenteuer seine Lebendigkeit noch erfahren kann. Das Abenteuer ist aber nichts anderes, als eine andere, scheinbar lebendigere Form der Willenlosigkeit, der Ausweglosigkeit, und der Tod steht an seinem Ausgang. Aber ein Tod, der nicht überwunden wird aus der Kraft eines Glaubens, sondern ein Tod, der bewegungslos — und mag man sich noch so sehr bewegen — angestarrt wird. Dieser Film ist eine Diagnose unserer Zeit, und gerade hierin darf er nicht unterschätzt werden.

Aber die Diagnose allein fruchtet nichts. Die Therapie ist notwendig. Auf diese verzichtet Clouzot. Er weist keinen Weg ins Freie. Sein Film — scharf, streng, hart und unnachsichtlich — ist nicht aufbauend. Er erschüttert nicht, sondern erschlägt nur. Er befreit nicht, sondern nimmt gefangen. Und es kostet nicht wenig, aus dieser Gefangenschaft der Suggestion sich wieder zu befreien. Die Abenteuer der vier Männer sind strapaziös, sie sind so hart, daß einem die Nerven zu zerreißen drohen, und nicht selten werden die Effekte, so sehr sie dramaturgisch untermauert sind, so lange ausgedehnt, daß man sich des Eindrucks nicht erwehren kann, daß sie um ihrer selbst willen hergesezt sind. Das gibt dem Film den Charakter des Grausamen, des Brutalen, des Unmenschlichen fast. Und dieser Charakter ist es, der abschreckt. Daneben darf man aber die hohe künstlerische Form nicht übersehen, die nun eben einmal da ist, und die man nicht hinwegdisputieren kann mit dem Argument etwa, wahre künstlerische Gestaltung ertrage sich nur mit aufbauender Gesinnung. Ein unsympathischer Film, gewiß, aber einer, den man nicht vergißt und um den man nicht herumkommt.

Madame de ...

Produktion: Frankreich, Verleih Monopol-Pathé.
Regie: M. Ophuls.

ms. Max Ophuls, der Wiener, ist Adoptivfranzose, und die Filme, die er in Frankreich drehte, zeigen in schöner Weise, wie sich hier Oesterreichisches und Französisches verschwistert haben. Ironie, Skepsis, Melancholie, Brillanz: das mag französisch sein, und eine gewisse Weichheit der Gefühle, eine stille Herbstlichkeit mag österreichisch empfunden werden. Sein neuer Film, den viele, allzu viele nicht verstehen, weil sie der empfindungshaftigen Differenziertheit nicht mehr zu folgen vermögen, ähnelt zwar nur äußerlich den beiden letzten Filmen «La Ronde» und «Le Plaisir», in denen Ophuls die Erfahrungen der sinnlichen Liebe mit bitterer Melancholie und oft mit ironischen Glanzlichtern, die dann regelmäßig mit Frivolität verwechselt wurden, gestaltete. Auch hier handelt es sich — der Film ist nach dem gleichnamigen Roman von Helène de Vilmorin gedreht — um eine Liebesgeschichte, um die Geschichte einer hübschen Frau der besseren französischen Gesellschaft. In einer Ehe mit einem General lebend, den Charles Boyer mit unnachahmlicher Eleganz und differenzierter Charakteristik gestaltet, hat sie diese Bindung nie als Hindernis betrach-

tet, mit anderen Männern spielerisch sich abzugeben. Unter der Oberfläche gutgelaunter Kameraderie mit ihrem Gatten verbargen sich aber tiefere Gefühle. Sie lernt einen italienischen Edelmann kennen — Vittorio de Sica, der Meisterregisseur, spielt ihn mit adeliger Gebärde —, und die spielerisch aufgenommene Verbindung zu diesem Mann wird allmählich zu tiefer Liebe. Der Gatte, erkennend, daß diesmal die Frau seinem Gefühl entgleitet, entdeckt, daß er sie mehr geliebt all die Zeit, als er sich zugeben wollte, und nichts kann mehr die Tragödie aufhalten. Die beiden Männer treten sich im Duell entgegen, der General trifft den Italiener tödlich, und die Frau, den Schmerz nicht ertragend, stirbt.

Ein Melodrama? Gewiß, so erzählt. Aber Ophuls nimmt dieser Geschichte alle Schwere, alles Pathos, allen Ueberschwang. Er dichtet eine Ballade von innigster Schwermut, und wenn er die Lichter der Ironie, der träumerischen Verspieltheit setzt, dann kann das nur den von der tieferen Wahrheit dieses Geschehens ablenken, der nicht wil-



Der General und seine Frau, die spüren, daß sie mehr zueinander gehörten, als sie glaubten, sprechen sich aus. (Bild Monopol-Pathé.)

lens oder nicht fähig ist, die leisen Töne in ihrer ganzen, nach innen weisenden Echtheit zu erkennen. Ophuls liebt die impressionistische Leichtigkeit, er zaubert eine Welt des Duftes her, die reines Entzücken ist, und sein Werk ist ein Duftgebilde, das die schwere Hand derer, die alles in dicken Farben aufgetragen haben wollen, nicht erträgt. Wir lieben diesen Film. Er ist ein formales Meisterwerk. Und die Echtheit der künstlerischen Gestaltung ist so bestürzend, daß das, was andere als «verstaubte Geschichte» zu bezeichnen belieben, zu menschlicher Wahrheit und wirklichem Erlebnis wird. Allerdings in einer Welt, die nicht die unsrige ist.

Der große Zapfenstreich

Produktion: Deutschland, Como-Film.
Regie: G. Hurdalek.

ms. Ein deutscher Film, der in unserem Land bisher noch nicht zu sehen war und doch die Aufführung verdient, ist er doch — gemessen an dem, was in Deutschland sonst hergestellt wird — ein guter Film. Ein guter Film nicht nur deshalb, weil der Regisseur Georg Hurdalek, ein Neuling unter den deutschen Filmschaffenden und ein «Neuerer» dazu, ausgesprochen Sinn und wirkliche Begabung für atmosphärische und bildhafte Gestaltung seines Themas hat, sondern ein guter Film vielmehr noch deshalb, weil er nun endlich ins Leben hineingreift und sich nicht im Geringsten verliert, das die Deutschen ja so sehr lieben, weil sie nicht die Gabe haben, die Gegenwart in ihrer Wirklichkeit anzuschauen. Zwar spielt der Film ebenfalls in der Welt von gestern — in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg, aber er hat doch den Mut, diese Welt von gestern zum Spiegelbild unserer heutigen zu machen. Um was es geht? Da ist ein Ulanenleutnant, leichtlebig im Kreise seiner Kameraden, aber, wie die Handlung überzeugend zeigt, im Grunde doch charakterfest und aufrichtig. Da ist ihm zur Seite die Tochter eines Wachtmeisters, dem jungen Leutnant in Liebe zugetan. Ueber beider Liebe lastet die Melancholie des Wissens, daß sie einander nicht gehören dürfen, weil die Standesmoral des Heeres es so will. Durch die Heimkehr des eigentlichen Verlobten des Mädchens, eines Unteroffiziers ebenfalls, wird die bisher geheim gehaltene Liebe öffentliches Schauspiel. Nicht von Mann zu Mann, zwischen denen eine Frau steht, kann der Kampf ausgefochten werden, sondern es stehen einander der Unteroffizier und der Leutnant gegenüber, und da jener sich diesem widersetzt und gar handgreiflich wird, tritt das Kriegsgericht in Funktion. Der Unteroffizier wird verurteilt — und dieses Urteil, nach den formalen Satzungen richtig, nach tieferem, moralischem Empfinden ungerecht, öffnet dem schwankenden Offizier die Augen: er versucht alles, um den verurteilten Gegner freizubekommen, setzt sich über alle Schranken des gesellschaftlichen Vorurteils hinweg, bekennt sich zu der Frau, die standesgemäß nicht zu ihm gehören könnte, und setzt seinen Willen durch: der Erste Weltkrieg

DIE LEINWAND

bricht aus, und die Zeit der Vorurteile wird abgelöst. So endet der Film.

Würde diese Zeit wirklich abgelöst? Daß Hurdalek einen solchen Film drehte, beweist zumindest, daß er die Ablösung noch nicht ganz durchgeführt erachtet. Daher hat der Film wirklichkeitsnahe und sozialkritische Echtheit. Freilich wird das Kritikführen, das sich von einer generellen antimilitaristischen Stimmungsmache erfreulich fernhält, nicht konsequent durchgehalten, die Erzählung wächst im Laufe des Films zu sehr in die bloße Liebesgeschichte hinein, die zwar ergreifend und vielfach rührend ist, aber als solche nicht so sehr zu interessieren vermag. Der Blickpunkt der Kritik an den Standesvorurteilen, an der Kastengesellschaft, an der Dumpfheit, die nicht in jedem Menschen den Menschen zu sehen bereit ist, dieser Blickpunkt wird zu wenig streng in den Augen behalten. Im übrigen aber zeichnet sich der zwar nicht überzeugend montierte, aber photographisch oft geschickte und milieumäßig echt wirkende Film durch Offenheit aus. Gute Darsteller wie Jan Hendriks, Paul Hartmann und O. E. Hasse lassen einen ein wenig vergessen, daß die Hauptdarstellerin Johanna Matz ein Babygesicht hat und darstellerisch nicht ganz genügt und daß in verschiedenen Sequenzen die Schauspieler auch ungeschickt geführt werden. Im ganzen ein Film, den man sehen darf, wiewohl er gemessen an der internationalen Produktion noch viele Wünsche offenläßt.

Le infedele (Die Ungetreuen)

Produktion: Italien, Excelsa-Film.
Regie: Steno und Monicelli.

ms. Dieser Film, der von einer Jury von Filmkritikern am Festival von Locarno als interessantester Spielfilm bezeichnet worden ist, darf unter gewissen Gesichtspunkten tatsächlich Beachtung heischen. Er stellt eine Satire auf die oberste Gesellschaftsschicht dar, und ist als Satire zweifellos gekonnt und blendend gemacht. Handlungsmäßig ist der Film die Geschichte einer schönen Frau. Diese ist mit einem Engländer verheiratet, begegnet in Rom ihrem einstigen Jugendfreund, führt ihn in ihren Gesellschaftskreis ein und bemerkt allmählich, daß er zum Verbrecher geworden ist. Denn er erpreßt die schönen jungen Frauen dieser Gesellschaft, die ihren Ehegatten die Treue nicht bewahren, und er stürzt diese Frauen ins Unglück. Die Frau nun aber, deren Geschichte im Mittelpunkt steht, fordert Recht und beschwört so den Skandal herauf, den die Gesellschaft gerne vermeiden möchte. Die Mittel, die dazu verwendet werden, sind gar nicht zimperlich, und so endet der Film in der Tragödie, der freilich ein gehöriger Schuß Melodramatik nicht fehlt. Das Wesentliche an diesem Film, der mittelmäßig bliebe, wollte man nur die Geschichte dieser Frau und ihrer ungetreuen Gefährtinnen betrachten, ist freilich das energische und mutige Maß an Kritik, die an eine Gesellschaftsschicht gewandt wird, die sich selbst das Attribut der führenden Schicht zuspricht und mit ihrem Reichtum den Mangel, die konstitutionelle Armut an Ethos und Moral verdeckt. Und an dieser Kritik wiederum ist wesentlich, daß sie ganz vom Menschlichen her aufgebaut wird, nicht von irgendwelchen ideologischen Sozialbegriffen aus. Die Gesellschafts-atmosphäre wird allerdings nie glaubhaft, und so bewundert man an der Gestaltung einzig die knappe und klare Montage, die guten Darsteller und die Entschlossenheit der beiden Regisseure Steno und Monicelli, denen wir bereits den köstlichen und menschlich tieferen, aber formal noch nicht so brillanten Film «Guardie e Lardi» zu danken haben.

O Cangaceiro

Produktion: Brasilien.
Regie: L. Barreto.

WK. Die Brasilianische Gesandtschaft in Bern hat in Bern einem kleinen Kreis Eingeladener den neuen brasilianischen Film «O Cangaceiro» gezeigt, der im letzten Filmfestival von Cannes unter den Abenteuerfilmen den ersten Preis erhalten hat. Eine sympathische Einführung suchte den Zuschauer (und Zuhörer!) für dieses in vielem ungewöhnliche Werk des jungen brasilianischen Filmschaffens innerlich vorzubereiten. Man erfuhr dabei, daß der Schöpfer von «O Cangaceiro» vom Dokumentarfilm herkommt, und zwar erstaunlicherweise vom Kunst-Dokumentarfilm! Beim nachherigen Betrachten des Films spürte man dieses Herkommen deutlich, sowohl in den knappen, scharf profilierten und auf die Hauptsache ausgerichteten Szenen, wie auch in der schönen Landschaftsphotographie, die zum Teil geradezu künstlerisch schöne Bilder hervorgebracht hat.

Trotz diesen schönen Bildern ist aber «O Cangaceiro» kein Film für weiche, schönheitsbegierige Herzen. Auch die stark folkloristisch gefärbte und hervorragende Musik ist es nicht. Im Gegenteil! Dieser Film ist wild und leidenschaftlich, an einigen Stellen vielleicht auch ein wenig theatralisch. Er redet in harter Sprache von einer heißen, einsamen, menschenverlorenen Landschaft unter heißer Sonne, von Menschen, die ritterlich und tapfer, aber auch grausam sein können bis zu den äußersten Grenzen der Grausamkeit.

Der Hauptexponent dieser Gesinnung, der Räuberhauptmann Galvão Ferreira (in seinem stolzen Räuberehrenkodex von Milton Ribeiro gut dargestellt), führt unter seinen Cangaceiros, den Gesetzlosen, ein unerbittlich hartes Regiment. Es wird unter seinem Befehl überfallen, geplündert, geraubt, gemordet. Es wird — in wenigen Fällen — auch Großmut und Milde geübt. Und es wird auch geliebt — wie wäre es anders möglich! —, und gerade diese Liebe ist es, die in die harte Herrschaft des Capitano die Bresche schlägt, an der er zum Schluß selber zugrundegeht.

Die Fabel des Films zu erzählen, würde ihm die Spannung nehmen. Denn er lebt aus der Spannung. Aber er lebt nicht aus dem Ethos. Er erzählt nur, ohne nach Gut und Böse zu fragen. Er tut es zum Teil in unbarmherzigen Bildern, sozusagen gefühllos. Diese Männer glauben im letzten nur an eines: an das Recht des Stärkeren, an die Gewalt, an die skrupellos ausgenützte Macht. Ihre (katholische) Religion ist nur Oberfläche, Firnis. Bezeichnend ist die Szene, wo die Räuber dem hinkenden Priester das einzige Pferd abspannen und ihn zu Fuß, in der heißen Steppe unter der heißen Sonne, mühsam weitergehen lassen. Diese Menschen gehören der Erde, ihrer Erde. Sie wachsen schicksalhaft aus ihr, und sie verfallen ihr wieder schicksalhaft, wenn die Stunde schlägt. Der Tod gehört zu ihnen wie die Erde, die Frau, der Kampf, die Liebe. Symbolhaft ist das Sterben von Teodoro, dem Gegenspieler von Capitano: Mit den letzten Kräften nimmt er noch von dieser geliebten Erde in die schon versagenden Hände. Mit diesem Trost vergeht er. Aber — ist das ein Trost?!

Der Film antwortet nicht. Er geht vielmehr gerade hier zu Ende. Er könnte auch nicht antworten, auch wenn er wollte. Denn in ihm lebt nur die Natur, gnadenlos und unbarmherzig. Und diese Natur hat nur den Tod vor sich, gnadenlos und unbarmherzig.

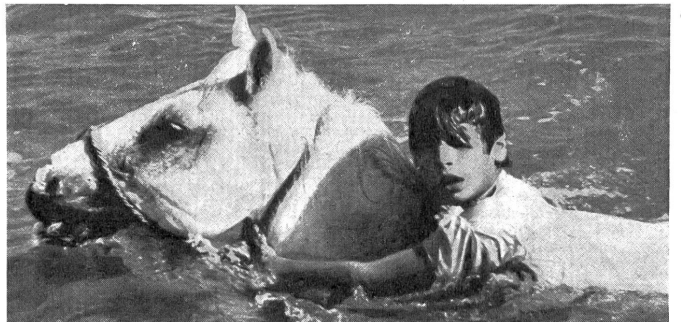
Wer eine fremde Welt und ein fremdes Menschenantlitz kennenlernen will — und doch auch ein Menschenantlitz, das Gesicht eines unbekanntem, fremden Bruders in einem unbekanntem, fremden Land! —, der möge sich diesen Film ansehen. Er ist in vielem erstaunlich.

Wer aber mehr sucht, innere Erhebung, Frage und Antwort in Grundfragen des Lebens, der soll auf den Besuch besser verzichten. Er käme angesichts dieses Menschenbildes, das offenbar ein historisches Menschenbild ist, bedrückt aus dem Kino.

Le crin blanc (Die Weißmähne)

Produktion: Frankreich, Montsouris.
Regie: A. Lamorisse.

ZS. Der beschränkte Raum unserer Zeitung erlaubt uns nur ausnahmsweise, auf bedeutende Dokumentarfilme hinzuweisen. Aber der am Festival in Cannes (und außerdem mit dem Vigo-Preis 1953) ausgezeichnete «Crin blanc» durfte nicht unbesprochen bleiben. Es handelt sich übrigens nicht um einen reinen Dokumentarfilm, da er eine kleine Spielhandlung enthält, die Schilderung der Liebe eines aufgeweckten, naturhaften Knaben zu seinem Pferd. In der ungezähmten Camargue in Südfrankreich, wo noch eine interessante Tierwelt haust, darunter viele Wildpferde, hat ein Pferdezüchter ein Auge auf einen besonders schönen Hengst geworfen. Vergebens versucht er, sich seiner zu bemächtigen. Dies gelingt erst dem kleinen Fischerknaben Folco in einem atemraubenden Kampf. Das Kind wird kilometerweit über die weite Sandfläche der Camargue geschleift, aber läßt nicht locker. Pferd und Knabe werden schließlich unzertrennliche Freunde. Der einflußreiche, wohlhabende Pferdezüchter ist aber damit nicht einverstanden. Er beansprucht das Pferd für sich und versucht, es dem Knaben mit List wieder abzugeben. Folco entflieht jedoch auf dem Rücken sei-



Der Knabe mit seinem unzertrennlichen Freund, dem Schimmel, entflieht vor den bösen Menschen in die Freiheit des Meeres.

nes windschnellen weißen Freundes in einem weiten Ritt über Dünen und seichten Strand hinein ins freie Meer, um weit draußen in den Wellen unterzugehen, weil sie doch ohne Freiheit und Freundschaft nicht leben können.

Der Film ist unheroisch und sachlich, ohne den geringsten Anflug von beabsichtigter Rührung mit einer bloßen Schmalfilmkamera gedreht worden und stellt einen seltenen Höhepunkt dar. Man sieht ihm die mühsame Arbeit nicht an, die sich häufig nach den unberechenbaren Launen der vierbeinigen Mitwirkenden richtete. Sogar Änderungen am Drehbuch wurden nötig, da sie gewisse Szenen unter keinen Umständen zu spielen beliebten. Auch die Grausamkeit der Natur, hinter der stets der Tod lauert, wurde nicht verschwiegen. Aber die Treue des Wildpferdes zu dem Knaben, das Spiel der Tiere, besonders der Pferde, eröffnen uns eine neue, fremde Welt voller Anziehungskraft und eigenartiger Schönheit. Schade, daß der Film nur 40 Minuten dauert.