Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen

Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband

Band: 6 (1953-1954)

Heft: 15

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: 06.01.2026

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

Drei Geschichten der Liebe

Produktion: USA, MGM
Regie: G. Reinhardt und V. Minelli
Verleih: MGM

ms. Ein amerikanischer Episodenfilm mit drei Episoden. Drei Geschichten der Liebe. Die erste Geschichte: Warum hat der große Ballettschöpfer Coutray das von ihm geschaffene Ballett «Astrate» nur einmal aufgeführt? Vor den Augen des Mannes erscheint die zarte Gestalt der Tänzerin, die nicht tanzen dürfte, weil sie sterbenskrank ist. Aber der Mann wußte das nicht, als die schöne, zerbrechliche Frau vor ihm, vor ihm allein in seinem Hause tanzte und ihn zu seiner schönsten Schöpfung inspirierte. Sein Herz begeistert sich an der Frau, die er zu lieben beginnt, die ihn wiederliebt. Aber in der einen Nacht des Tanzes erfüllt sich das Schicksal der Tänzerin, erfüllt von der Schönheit ihrer Kunst und von der Seligkeit ihrer Liebe stirbt sie. Und des

Der letzte Tanz der sterbenskranken Tänzerin (großartig dargestellt durch die unvergleichliche Moira Shearer). Erste Episode aus «Drei Geschichten einer Liebe».

Mannes Liebe wurde seine Schuld. — Gottfried Reinhardt (der Sohn des großen Max Reinhardt) hat diese Episode inszeniert; etwas schwächlich kam die Sache heraus, der Tanz (Moira Shearer) ist von bestürzender Zartheit und Seelenhaftigkeit, aber die Vorstellung, wie die Inspiration über einen Künstler kommt, gehört denn doch ins Reich der Köpfchen von Hinz und Kunz. James Mason als Ballettschöpfer ist unplastisch, er müht sich verzweifelt mit einer Rolle ab, die zuwenig profiliert ist, um seinem starken Können Raum zu geben.

Die zweite Geschichte: Die bezaubernde junge Leslie Caron ist die Gouvernante eines amerikanischen Knaben, mit dem sie in Rom weilt. Warum ist der Knabe Tommy so widerspenstig? Er ist immer nur von «Weibern» erzogen worden, möchte endlich ein Mann sein! So ungeduldig ist er, ein Mann zu werden und von den Frauen loszukommen. Wie erwachsen-klug belächeln wir diese Täuschung des Buben, und wie herzinnig fühlen wir mit ihm, als er eine alte, geheimnisvolle Dame bittet, ihn wenigstens für wenige Stunden zum Mann zu machen. Er darf vier Stunden lang erwachsen sein. Nie erfährt die schöne Gouvernante, daß der feurige Jüngling, die gleichen Gedichte wie sie auf den Lippen, ihr kleiner Schüler war. Oder gaukelte ihr nur die Phantasie der Liebe den erwachsenen Tommy vor? Ein kleines Märchenspiel, voll poetischen Zaubers, voll Herzlichkeit und eingetaucht in jene Sehnsucht des Menschen, die immer die Schönheit sucht. — Vincent Minelli hat diese Episode inszeniert. Er hat wenig Geschmack, verschachtelte die in der Fabel angelegte Poesie unter Kulissen, und das ist bedauerlich, da diese Fabel die beste unter den dreien ist. Aber entzückend ist die Sehnsuchtsgeschichte dieser Liebe gespielt, von Leslie Caron und Farley Granger.

Die dritte Geschichte: Der Trapezkünstler Pierre hatte aus Ehrgeiz von seiner Partnerin zuviel gefordert; sie war zu Tode gestürzt. Eine neue Partnerin findet er erst wieder in dem Mädchen, das sein Leben hatte wegwerfen wollen. Sie hatte durch den Tod ihres Mannes, an dem sie sich schuldig glaubt, allen Mut zum Leben verloren. Sie achtet das Leben nicht mehr. Warum sollte sie da nicht hinaufsteigen in die schwindelnde Höhe des Zirkuschapiteau und die Saltos schlagen von Trapez zu Trapez? Sie lernt es, mit Pierre zusammen, der sein und ihr Leben auch nicht achtet. Aber da, plötzlich, als sie zum erstenmal die schwere Nummer vorführen, erwacht in ihm die Liebe zu diesem Leben, zum Leben dieses Mädchens, zu seinem eigenen. Was tut er? Worin willigt sie ein? Sie verlassen den Zirkus. Entsagen der Todesakrobatik. Erkennen die Schönheit gemeinsam gelebten Lebens. — Wiederum Gottfried Reinhardt hat diesen Abschnitt inszeniert. In kräftigen Strichen hat er es getan, die Darsteller — den prägnanten Kirk Douglas und die liebreizende Pierangeli — differenziert führend, die Sequenzen in der Zirkuskuppel zu starken optischen Eindrücken der Spannung gestaltend. Im ganzen ein Film, der, durchaus mit der Absicht geschaffen, zu unterhalten, diese Unterhaltung in schöner Weise menschlich vertieft, ohne freilich in die Kraft der Erschütterung vorzustoßen; aber ein sauberer, gehaltvoller, guter Unterhaltungsfilm.

Solange Du da bist

Produktion: Deutschland, Neue deutsche Filmgesellschaft
Regie: H. Braun
Verleih: Elite-Film

ms. Endlich ein deutscher Film, von dem man urteilen darf, er habe den Rang einer internationalen Produktion. Harald Braun, der Schöpfer der «Nachtwache» und seither einiger anderer konventioneller Filme, hat ihn geschaffen. Seine Bedeutung gewinnt er daher, daß er nicht nur mit künstlerischem Ernst gestaltet ist und, abgesehen von einigen kleinen Regiemängeln, formal streng und sinnvoll durchgebildet ist, sondern auch einen gehaltlichen Wert besitzt, der vorab in der Mehrschichtigkeit der vom Stoff ausgehenden Aussage begründet ist. Oberflächlich gesehen handelt es sich um einen Film über den Film, das heißt um eine Handlung, die in der Filmwelt spielt und folgenden Inhalt hat: Ein Regisseur, der nur an sein Werk denkt und für die privaten Gefühle und Erlebnisse seiner Mitarbeiter keine Empfindung besitzt, zwingt eine kleine Komparsin, die ihm durch einen Brandunfall im Atelier auffällt, ihm die Geschichte ihres Lebens zu erzählen und dann diese Geschichte, da er sie für einen guten Filmstoff hält, noch einmal zu erleben, sie also zu spielen für den Film. Das ist die äußere Linie der Fabel. Sie wurzelt in tieferen Schichten. Der Regisseur, ein Künstler von verzehrender Gestaltungskraft, will aus der unverbindlichen Stoffwelt seiner bisherigen Filme (es sind «Walzerträume» und derartiges) ausbrechen, er will das volle, blutige, nackte, wirkliche Leben greifen, und dieses Leben scheint ihm nun zu begegnen in der Erzählung dieser jungen Frau. Was hat diese Frau erlebt? Das Schicksal von Tausenden, die den Krieg erlitten haben! Sie war aufgewachsen im wohlbehüteten kleinen Familienkreis, verlor in einer Bombennacht ihre Eltern, wird aus dem brennenden Haus von einem Soldaten gerettet, verliebt sich in diesen Soldaten, wird seine Frau. Es kommt das Ende des Krieges, die Flucht aus dem Osten, auf dem kleinen Bahnhof drängen sich die Menschen, Männer, Frauen, Kinder und Greise, sie alle wollen mit dem letzten Zug, der hier noch durchfährt, weg, der Zug ist bereits voll besetzt, aber sie stürmen ihn, während er kurz hält. Der Soldat, an einem Bein verwundet, kann nicht laufen, er stolpert über die Geleise, stürzt hin, aber seine Frau kümmert sich nicht um ihn, in panischer Angst stürzt sie auf den Zug, erreicht, als er schon wieder fährt, noch ein Trittbrett, ist gerettet; ihr Mann aber gerät in Gefangenschaft, kehrt erst nach drei Jahren wieder zurück. Schwer bedrückt die Schuld, das Gefühl der Schuld die junge Frau.

Ist das nicht wirkliches Leben? fragt der Regisseur, und er läßt die Komparsin, die nun zum Star wird, dieses eigene Leben noch einmal spielen. Der Regisseur merkt nicht, wie unter seinen Händen auch dieses wirkliche Leben wieder zum unverbindlichen Filmleben wird. Er merkt es nicht, weil alles Erleben, alles Leben, alles, was andere erlitten haben für ihn eben nur Material seines Künstlertums ist, das fordert, fordert und nicht geben will. Keines Menschen Leben hat für ihn Wert in sich selbst, sondern nur Wert für seine Kunst. Das erkennt er erst spät, und als er es erkennt, erlangt sein Werk erst Blutwärme, Lebenswahrheit und jene künstlerische Wahrhaftigkeit, in der die Liebe zum Menschen durchbricht und die Kunst zur reinen Höhe führt. Aber er erlangt diese letzte Läuterung seiner Kunst erst durch sein persönliches Opfer, durch das Opfer seiner Liebe, die ihn zu der jungen Frau ergriffen hat und die vorerst wiederum fordert: fordert, daß die Frau ihren Mann, den sie damals auf der Flucht schon einmal im Stich gelassen hat, wieder verlasse und zu ihm, dem Künstler, komme. Hin und her gerissen zwischen den beiden Männern, leidet die Frau. Was wird sie tun? Die letzte Szene des Films muß gedreht werden, eben jene Szene auf dem Bahnhof. Alles wiederholt sich: der Soldat, verletzt, stürzt zu Boden, kann sich nicht mehr aufhelfen, die Frau springt auf das Trittbrett. Der Zug fährt los, neben dem Zug her bewegt sich die Kamera, neben der der Regisseur sitzt. Wird die Frau

seinem Ruf folgen? Wird sie bei ihrem Mann bleiben, der auf dem Bahnsteig nebenan die Aufnahmen betrachtet und sie zurückfordert? Höhepunkt: Die Frau springt vom Zuge ab, sie bekennt sich zu ihrem Mann. In der Wiederholung jener Szene, die zum schönen Symbol wird für die Situation ihres gegenwärtigen Lebens zwischen den beiden Männern, wiederholt sie nicht jenes Versagen aus Angst, sie korrigiert, was sie getan, und befreit sich dadurch von ihrem Schuldgefühl. Der Regisseur aber, er ist erschüttert, er reift im Augenblick dieser unerwarteten Szene zum Opfer seiner Liebe und bricht endlich aus der Distanz seines Schaffens zum Leben selbst durch. Das ist groß und schön gemacht. Es ist erfüllt von dem lebenswilligen Optimismus der Ueberzeugung, daß es einem Menschen möglich ist, sein Leben zu ändern, seine Schuld abzudienen, seine Reue zum Quell eines neuen Lebens zu machen. Nichts ist unabänderlich, das ist die Botschaft dieses Films. Daß er daneben noch andere Anliegen verficht, wiegt weniger schwer; daß er eine kluge Abrechnung mit dem üblichen deutschen Film und seiner Scheinwelt, seiner Lebensheuchelei ist, das lassen wir uns gern gefallen; daß er auch Einblick in die Arbeitswelt des Films gibt, das ist gut, weil so manche Vorstellungen von der «Herrlichkeit» dieser Welt korrigiert werden kann. Die Darsteller — O. W. Fischer, Maria Schell (unsere Schweizerin), Hardy Krüger, Mathias Wieman, Brigitte Horney u. a. — sind ausnahmslos gut, sie sind gut geführt und spielen sehr differenziert. Bedauerlich ist nur, daß dieser Film dramaturgisch an der Rahmenerzählung eines Drehbuchautors aufgehängt ist, dessen Worte zuweilen literarisch daherstelzen. Aber sonst ist die große Gefahr des deutschen Films, die Dinge zu zerreden, vermieden, und vorzüglich vor allem ist die Kameraführung, ist der Schnitt des Films, ist die Bemühung, Atmosphäre zu gestalten und durch die Verdichtung dieser Atmosphäre die Gedanken und Empfindungen auszusagen.

Gelosia

Produktion: Italien, Excelsa-Minerva
Regie: Pietro Germi
Verleih: Europa-Film, Locarno

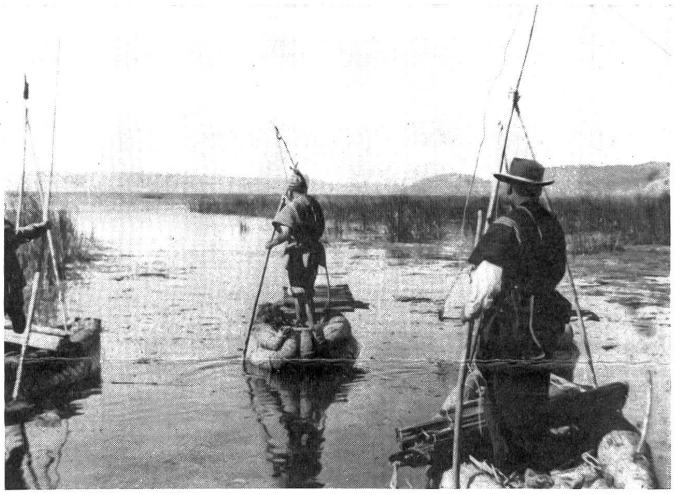
RL. Das uralte Märchen vom reichen Prinzen, der sich in ein armes Mädchen verliebt und dieses auf sein Schloß holt, wo die beiden bis ins hohe Alter glücklich und zufrieden leben, feiert in diesem italienischen Film sein modernisiertes Comeback. Diesmal ist es ein Marchese, der in verzehrender Leidenschaft zu einer schönen, sinnlich-heißen Magd entbrennt. Doch wird der moderne Prinz seines Glückes nicht froh. Die Angehörigen drohen mit Enterbung, und das Geschwätz in den Dörfern nimmt kein Ende. Da ersinnt er einen verzweifelten Ausweg: Er verheiratet seine Geliebte mit einem der Diener, unter der feierlichen Bedingung, daß sie einander nicht berühren. Aber die Eifersucht erweist sich als stärker; sie übermannt den Marchese und der verhängnisvolle Schuß wird abgefeuert . . .

Wir zweifeln nicht daran, daß dieses Melodrama einfache Seelen ergreifen wird, zumal der Regie gute Kräfte zu Gebote stehen. Germi hat auf die sozialkritische Note verzichtet, die der neuern italienischen Produktion Kraft und Gehalt verliehen und bewirkt hat, daß ihr vor dem internationalen Forum eine sehr gute Zensur zuteil wurde. Es gelingt aber Germi nicht, diesen Verzicht auf andere Weise wettzumachen. Gefährlich oder gar unanständig ist der Streifen nicht, wiewohl die Reklame versichert, daß «noch nie ein Mann so begehrt und noch nie eine Frau so geliebt» habe. Im Gegenteil, man wundert sich über eine gewisse naive Harmlosigkeit und entdeckt einmal mehr, wie selbstverständlich es für den Katholiken ist, daß er den Weg zu seinem Seelsorger findet, wenn die Qualen des Gewissens unerträglich werden. Die römische Kirche erscheint als die gute Mutter, die versteht, liebt und lindert.

Magia Verde

Produktion: Italien, Astra Cinemet
Regie: G. Napolitano
Verleih: Monopol-Films

ms. Es sei gleich vorweggenommen: wir bewundern diesen Film, den wir als einen der besten seiner Gattung betrachten. Welcher Gattung? Ein Dokumentarfilm, entstanden auf einer von vier Männern unternommenen Expedition; nicht ein Film über eine Expedition, wie etwa der schweizerische und der englische «Mount-Everest»-Film, sondern ein Film von einer Expedition, die speziell für die Schaffung dieses Films ausgeschickt worden ist. Südamerika: die Durchquerung des Subkontinents von West nach Ost, von Rio de Janeiro durch Urwald, Dschungel, Sümpfe, über die Hochebenen der Anden ans Ufer des Pazifischen Ozeans. Wir haben schon Dutzende von Filmen über Südamerika gesehen, und nachdem wir diesen einen uns angeschaut hatten, da sagten wir uns: es gibt nur mehr diesen einen Film. Hier ist nichts von jener Reiseoberflächlichkeit zu spüren, die sich in andern südamerikanischen Filmen bemerkbar macht, hier ist nichts von jener formalen Nachlässigkeit zu bemerken, die sonst sich in solchen Filmen ausbreitet und geduldet wird, weil sowohl Hersteller wie Zuschauer meinen, es genüge, daß man eine fremde, ungewohnte und interessante Landschaft mit fremden, ungewohnten und exotisch stachelnden Menschen darin zu sehen bekomme. Nein, so bequem haben es sich die vier Italiener unter der Leitung von Gian Gaspare Napolitano nicht gemacht. Sie schaukelten nicht auf den geraden Reisewegen der Bequemlichkeit durch Südamerika, sie pirschten sich auf den schmalen, ungeebneten, abseitigen Weglein in die Seele dieses Kontinents. Sie hielten die Augen offen, wie nur Südländer sie offen halten können, sahen und erlauschten Schönheit, die andere — die andern, die mit dem Bädeker reisen und Filme aufnehmen — nie erkennen und erfahren. Sie alle, liebe Leser, haben in Bildern schon Rio de Janeiro gesehen? Gewiß! Aber so unverstellt, so erstmalig, so neuartig ins Bild genommen, haben Sie diese Stadt noch nie erblickt! Die Fahrt durch die Urwälder Brasiliens: hier greift Ihnen das Urhafte einer wuchernden, gefährlichen Natur mitten ins Herz. Der Mensch, getrieben vom Drang der Pioniere, dringt schrittweise vor; Baum um Baum muß er erobern, Fuß um Fuß in mühsamer Arbeit den Boden urbar machen. Wie gewaltig packt die Montage dieser Urbarmachung: Kraftverzerrte Gesichter der Baumfäller — Schnitt — Sausende Aexte — Schnitt — Stürzender Stamm — Schnitt, und wieder Gesichter, wieder Aexte, wieder Stämme, die stürzen, ein unerhörtes Crescendo, das keine Weile für eine genießerische Idylle läßt, sondern in einen harten, pionierhaft vorwärtsdrängenden Rhythmus eines Lebens hineinreißt, das sich erfüllt im großartigen Gefühl — dem menschlichen Urgefühl der Landnahme. Und in diesen Urwäldern: die Macumba, die Trancetänze jener Neger, die die Feste ihrer schwarzen Magie feiern; grausam, erschreckend, dunkel, zerstörerisch, Leib und Glieder in Wirbeln zerreißend, den Geist versenkend in die Tiefe der Unbewußtheit, in der die Tänzer den Urgrund des Seins zu erfahren hoffen. Das ist nicht gestellt, das ist zufällig unter die Kamera gekommen, aber wie berauschend schön photographiert! Und überhaupt: diese Photographie! Die Unermeßlichkeit der Pampas Nordbrasiliens, die Viehherden ziehen darüber hin, von den Gauchos getrieben, von den Hirtenhunden zusammengehalten, Freiheit der Unendlichkeit, Großzügigkeit, Gastlichkeit, Menschen, deren Gesichter im Wind und in der Sonne gegerbt worden sind, Gesichter, in denen



In den unheimlichen Sumpfgebieten des Amazonas — Urhaftigkeit und Gefahr einer überquellenden Natur in dem hinreißenden Farbenfilm «Magia verde».

nur Freiheit geschrieben steht, kein Zug der Untertänigkeit zu finden ist. Grausames Spiel der Natur: die Herde muß über einen Fluß getrieben werden; der Fluß aber wimmelt von Piranias, den kleinen, fleischfressenden Fischen, die Mensch und Tier wütend anfallen und in kurzer Zeit bis auf die Knochen abnagen. Was tun? Es wird ein verwundetes Kalb geopfert; sein Opfer ermöglicht der Herde, den Pferden, Reitern und Hunden den Uebergang. Grausames Gesetz der Natur. Aber böse? Nein! Böse etwa auch der Schlangenkampf im Dickicht? Keineswegs, grausam nur auch er, aber in der Gesetzlichkeit der Natur verhaftet; solches hat man in einem Film noch nie gesehen: noch nie sah man Tierkämpfe so ohne Lust an Sensation aufgenommen. Sensation fehlt überhaupt in diesem Film. Weshalb sollte sie gekünstelt werden? Ist denn diese Landschaft nicht das Unerwartete, das Unersehene an sich? Die grüne Hölle des Matto Grosso, die träge Flut des Amazonas, der Urwald, der einsame Mann, der den Gummibäumen nachpirscht und ihren Saft in die kleinen Becher sammelt, der Mann, der vom Sumpffieber zerstört wird, aber ein Leben hatte, so reich, so stark, so groß, und dieses Leben nicht bedauert. Die Sümpfe Amazoniens, und dann, in der Ferne, die Silhouetten der Anden, zu denen die kühnen Expeditionsmänner aufsteigen, es kommen ihnen die ersten Lamakarawanen entgegen, sie treffen auf Indios, sie rasten bei den Festen der Anden-Indianer, bei einem Hochzeitsfest, das mit einem fröhlichen Tanz der Gäste beginnt und seinen Höhepunkt in einem kultischen Bräutigamstanz hat; sie fahren mit den Fischern hinaus auf den Titicacasee, sie traversieren auf schmalen Straßen die Gebirgsrücken der Anden und erschauern im Anblick des neues Meeres, das drüben vor ihnen sich auftut. Herrliche Photographie, differenzierte Farbgebung (der Film hat in Cannes 1953 den ersten Preis für die Farben erhalten), unverdorbene Schönheit, nicht eine Sequenz, die gestellt wäre, eine formale Geschlossenheit, die den Film über den Wert der Dokumentation einer wilden, uneroberten, zerstörerischen und auch befreienden Landschaft hinaus in den Rang eines Kunstwerkes erhöht, und dieses Kunstwerk ist es, dem das Publikum der Berliner Festpiele 1953 den ersten Preis zusprach unter allen Filmen, die damals gezeigt wurden.