Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen

Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband

Band: 6 (1953-1954)

Heft: 18

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

Der Skandal (La Pensionnaire)

Produktion: Italien/Frankreich, Titanus
Regie: A. Lattvada
Verleih: Gamma

ms. Wie «La Lupa», der im Sizilien Giovanni Vergas, des Bauerndichters, spielende Film, ist auch dieser Streifen von Alberto Lattuada gedreht worden; der Regisseur selber hat auch das Drehbuch geschrieben, nur daß dazu Charles Spaak, der gewandte Franzose, die Dialoge beigesteuert hat. Eine Satire. In einem Badeort der Italienischen Riviera taucht eine junge Frau mit ihrem Töchterchen auf. Da alle kleineren Hotels besetzt sind, muß die Dame im Luxushotel des Ortes Unterkunft nehmen. Die junge Dame sieht gut aus (sie wird von der attraktiven Martine Carol gespielt), und es wendet sich ihr das Interesse der mondänen, das Dolce far niente mit erotischen Aventuren verbindenden Gesellschaft zu. Die Frauen sind ihr gar wohl geneigt, denn es ist offensichtlich, daß sie die Männer meidet, die ihrerseits ihre Augen gierig über die schöne Dame spazieren lassen. Doch der holde Friede der Langweiligkeit und des Klatsches bleibt nicht erhalten, denn man erfährt, daß diese junge Dame in Wahrheit eine Dirne sei. Nun ist das Urteil gesprochen. Die Frauen, die sonst eheliche Treue nicht gar zu ernst nehmen, entrüsten sich, und die Männer wollen sich ihren Ruf der Ehrbarkeit auch nicht so offen verderben. Einzig der sehr reiche Mann, um den alle Gäste scharwenzeln und dessen Wort Wahrheit ist (weil er eben Geld hat), erhebt sich über die Pharisäer; freilich nicht aus Güte, sondern aus Zynismus. Er verachtet die Menschen so sehr, daß es ihm ein Spaß ist, die Dirne, die man eine Dame glaubte, dadurch wieder zur Dame zu machen, daß er mit ihr Arm in Arm spazierengeht. Man grüßt wieder, denn . . .

Der Bürgermeister, der der verfehmten «Pensionärin» gegen den Willen der «vornehmen» Feriengäste eine Existenz zu schaffen sucht. (Martin Carol und Raf Vallone.)

Der Stoff ist dazu angetan, ein Melodrama zu werden — und er birgt die Gefahr in sich, ein dummes Lustspiel zu sein. Beiden Versuchungen ist Lattuada, der eine der stärksten Begabungen Italiens ist, ausgewichen. Er hat eine Satire auf die Gesellschaft gedreht (und daß er allen Grund dazu hat, die Haute Volée Italiens aufs Korn zu nehmen, wollte wohl niemand bestreiten). Er ist ätzend in seiner Satire, erspart nichts. Es entsteht ein Mosaik von Menschen und Schicksalen, alle kurz angetönt und scharf umrissen, ein Mosaik der «guten» Gesellschaft, die in Wahrheit eine aufs Vergnügen eingeschworene, selbstsüchtige Gesellschaft ist. Die Kunst Lattuadas zeigt sich wiederum in der Schilderung aus den indirekt charakterisierenden Details heraus, zeigt sich in der straffen Führung der Handlung, die Fleisch und Blut besitzt durch die vielen, vielen kleinen Nebendinge und Detailszenen, von denen ein Film als darstellend schildernde Kunst eben lebt. Die Moral, die aus dem Film gezogen werden kann, liegt in der Schilderung selbst — auch in den Dialogen, die Spaak oft witzvoll, scharf und geißelnd geschrieben hat. Die Photographie nimmt ein durch leise Farben, die nicht eines Elements des Malerischen entbehren und ein schönes Gegengewicht zum gesellschaftskritischen Realismus bilden.

Die letzte Brücke

Produktion: Cosmopol-Film, Wien
Regie: H. Käutner
Verleih: Vita-Film

ms. Ein österreichischer Film der Produktionsgesellschaft nach, ein deutscher durch seinen Regisseur, Helmut Käutner, der zu den wenigen bedeutenden Filmschaffenden Deutschlands zählt. Der Film ist am Festival von Cannes gezeigt worden und hat den Zorn der ausländischen Kritiker erregt. Warum? Es ist ein Film, der sich für die Verständigung unter den Völkern einsetzt, und deshalb gefiel er den Franzosen und andern nicht. Die Deutschen bzw. die Oesterreicher besäßen keine Legitimation, für solche Verständigung einzutreten, hieß es. Das alte Lied, eine schäppernde Platte, die man nun endlich zerbrechen und auf den Müllhaufen werfen sollte. Auf den Müllhaufen, auf den auch der kultivierte Nationalismus gehört, den diese Kritiker zur Stärkung ihres eigenen angeblichen Charakters pflegen. Warum ist es einem deutschen Filmkünstler verboten, einen Stoff zu gestalten, dessen Aussage völkerversöhnend wirken möchte? Warum?

Käutner erzählt die Geschichte einer Wehrmachtsärztin, die von jugoslawischen Partisanen entführt wird, weil sie für ihre Verwundeten einen Arzt brauchen. Widerwillig, gezwungen von den keineswegs wohlwollenden Partisanen übernimmt sie die Pflege der Verwundeten. Sie muß sich erst aus dem Wust der bösen Schlagworte herausarbeiten, die ihr in den Schulungskursen der Nazis beigebracht worden sind. Diese Banditen Menschen? Keineswegs. Und doch: Sie sind Menschen, mit ihrem Guten und ihrem Bösen, wie auch die Deutschen Menschen sind, mit ihrem Guten und ihrem Bösen — ausgenommen die Nazis, die nur böse sind, konstitutionell inhuman. Aber sind das nur die deutschen Nazis? Die Aerztin lebt bei den Partisanen, freiwillig zwar nicht, aber aus dieser Unfreiwilligkeit wächst doch nach und nach Respekt, ja sogar Verständnis, vielleicht Liebe, unausgesprochene. Sie sind ständig auf der Flucht, die deutschen Soldaten setzen hart zu, es gibt nur wenige Tage des Ausruhens, immer weiter geht der Marsch, durch die Berge, in denen verlassene Dörfer an den Hängen kleben: umwandert von Schafherden. Arme, aber in ihrer Armut und Kriegsnot starke Menschen wohnen auf diesen Bergen, Hirten, wie überall, wo es Berge gibt. Und die Aerztin opfert sich für diese Menschen auf, sie pflegt die Typhuskranken, schleicht sich in das von den deutschen Truppen besetzte Dorf, um Medikamente zu holen, gerät zwischen das Feuer der Deutschen und der Partisanen, bringt die Medikamente zu diesen, kehrt aber, nun freigelassen, zu jenen zurück, stirbt, von einer verirrten Kugel getroffen, auf der Brücke, die die beiden kämpfenden Truppen voneinander trennt. Auf der letzten Brücke — der Brücke der Humanität.

Groß die Szene, da diese junge, tapfere Frau stirbt. Hüben und drüben steigen die Soldaten aus den Gräben hervor, stillschweigend war zwischen den Feinden das Einverständnis zustande gekommen, das Feuer einzustellen, bis diese Frau die Brücke verlassen hat. Sie wissen nicht, daß sie schon tödlich getroffen ist. Da bricht sie plötzlich zusammen, vergräbt die Finger in den Staub, stirbt, und fast unmerklich klein ist die Pause zwischen diesem erschütternden Tod und dem neuen Gewehrfeuer zwischen den feindlichen Soldaten, aber die Pause ist da, sie ist wie eine schmale Gebärde des Respektes vor der Güte, angesichts derer der tötende Mensch seine Jämmerlichkeit entdeckt, die Jämmerlichkeit, die seine Schuld ist. Ist die Güte nicht die letzte Brücke, über die wir — von hüben und drüben — noch zueinander kommen können? Der Film wirft diese Frage auf — aber völlig unpathetisch, außerhalb aller sentimentalen Symbolik (die ja sonst so sehr die Gefahr und die große Unmöglichkeit des deutschen Films ist). Und das ist das Meisterliche an diesem Film, daß er seine Aussage nicht auf die Kothurnen des predigenden Pathos stellt. Er erzählt schlicht. Mit einer Bildsprache, die aus der südlichen Landschaft Montenegros erwächst, eine wirkliche bildhafte Sprache, intensiv und schön; und die Menschen bewegen sich ungebrochen in dieser Landschaft, sind nicht aufgesetzt, wie denn auch ihr Spiel unter die Sordine des Verhaltenen gesetzt ist. Am Anfang wirkt der Film etwas schleppend, ja vielleicht ist die Exposition ein wenig umständlich, aber diese Unsicherheit ist bald überwunden, dann hebt ein breites episches Erzählen mit starkem dramatischem Gefälle an, und in die Bildformulierungen fügen sich die Dialoge ein, die die Dinge einmal nicht zerreden. Auch das ist das Ungewohnte in einem deutschen Film. Hier ist es einem Filmschaffenden deutscher Sprache nun wirklich gelungen, auf die Direktheit der Aussage zu verzichten, er schildert milieuhaft und atmosphärisch, mit hundert Details, die alles aussprechen, das sonst über die Lippen der Darsteller in deutschen Filmen daherstolziert. Helmut Käutner ist ein Regisseur, der wie kein zweiter Deutscher optisch formulieren kann. Der Filme schafft. Es stehen ihm bedeutende

Schauspieler zur Seite; jeder ein durchgeformter Charakter, jeder unverwechselbar, Deutsche und Jugoslawen. Die Krone aber gebührt unserer Schweizerin Maria Schell, die die Hauptrolle vollendet spielt.

Junges Korn (Le blé en herbe)

Produktion: Frankreich
Regie: C. Autant-Lara
Verleih: Monopol-Pathé

ms. Claude Autant-Lara hat diesen Film nach einem Roman von Colette, der legendär gewordenen Romanautorin vom Palais Royal, gedreht. Es ist kaum zu vermuten, daß die Colette ihren Roman in dem Film wiedererkennt. Zur Beurteilung des Films ist es auch unnötig, zu wissen, ob die Schriftstellerin mit der Adaption zufrieden ist und welches Maß von Treue sich der Filmgestalter gegenüber der literarischen Vorlage zugelegt hat. Zu beurteilen ist einzig der Film, der für sich oder gegen sich spricht — in diesem Falle eher gegen sich. Der Inhalt sei kurz notiert. Es geht um dieses: Ein Knabe, eben der Kindheit entwachsen, erfährt das Erlebnis seiner physischen Männlichkeit. Neben ihm seine Kindheitsfreundin, 15 Jahre alt, reifend auch sie, und an dem Tag, an dem sie ihre gewandelte, begehrende Körperlichkeit entdekken, ändert sich auch ihr Verhältnis zueinander, die spielerische Kameraderie ist zu Ende, das Wissen um ihr Anderssein tritt zwischen sie, und damit das Begehren. Aber der Jüngling erfährt die Macht und den Rausch seiner Mannheit in der Begegnung mit einer ältern Frau, die — ihn halb verführend, halb umworben — den Knaben in die Erfahrung einführt. Zwei, drei Tage rauschhaften Sicherkennens, und wieder entlassen, tritt der Siebzehnjährige vor seine Freundin, die sich ihm hingibt, dem Ruf ihres Blutes folgend. Das ereignet sich an heißen Sommertagen, am Strand des Meeres, befreiend, bedrückend, berauschend und ängstigend.

Daß das Thema in einem Film behandelt wird, dagegen läßt sich wohl kaum ein Einwand finden, und moralische Bedenken lassen sich im Grunde auch nicht vorbringen, wie dieses Thema im einzeln gestaltet worden ist — es bleibt alles im Bereich des Dezenten. Und dennoch: Der Film ist ein Musterbeispiel dafür, wie ein heikles Thema äußerlich zwar wohlanständig, innerlich und im ganzen aber verlogen dargestellt werden kann; und weil verlogen, auch unmoralisch. Es stimmt etwas nicht bei diesem Film, und was stimmt nicht? Es wird mit viel Psychologie über das Sinnlichkeitserlebnis der Pubertät an der seelischen Wahrheit des Pubertätsalters vorbeigesteuert. Das Erlebnis des jungen Mannes, der zum erstenmal begehrt und seine Neugier in den Armen einer ältern Frau stillt, und das Erlebnis des Mädchens, das dem Pochen seines Blutes folgt, das alles ist zu sehr aus der Sicht der Körperlichkeit gestaltet, es fehlt jene ganze, große und mitbestimmende Schicht, die man — vielleicht etwas banal — mit der Formel bezeichnen könnte: «Errötend folgt er ihren Spuren.» Es ist kein Widerstand gegen das körperliche Begehren in diesen jungen Menschen, und eben dieser Mangel ist psychologische Unwahrhaftigkeit. Was nützt es, wenn man mit Wahrheiten über das Sinnlichkeitserlebnis junger Menschen um sich wirft, dabei aber vergißt, daß das erotische Erlebnis tiefer gründet? So wie diese beiden jungen Menschen, der Knabe, der sich Mann fühlt, und das Mädchen, das nur Neugierde ist, miteinander sprechen, über die Liebe, die Hingabe miteinander sprechen, reden Halbwüchsige nicht, das sind Erwachsenendialoge, und selbst Erwachsene reden nur so, wenn sie alle Hemmungen fallen lassen. So einschichtig im Sexuellen liegt die Pubertät nicht, wie sie hier dargestellt wird, so einschichtig wird sie nur unter den Händen von Erwachsenen, die ihre eigene Jugend vergessen haben und sie künstlerisch deshalb nicht darstellen können, weil sie keine Einfühlung besitzen. Es mag sein, daß ein Erwachsenenpublikum seine Lust an diesem Film hat, eine Lust der Abgebrühten vielleicht, aber es ist unverantwortlich, die schwere Zeit junger Menschen, die zu ihrem Körper erwachen, zu einem Filmplaisir für Erwachsene zu machen. Diesen Eindruck erhält man denn auch — und aus ihm erklärt sich der Umstand, daß die beiden Jungen wie verquer in ihren Rollen stehen, sie spielen Aufgezwungenes. Das ist weit betrüblicher als jene Brocken von Zynismus, die sonst noch im Film umherliegen und die Geschichte dieser jungen Menschen nicht schmackhafter machen.

Hände weg! (Touchez pas au grisbi)

Produktion: Frankreich
Regie: J. Becker
Verleih: Cosandey.

ms. Jacques Becker, der diesen Film nach einem Roman von Albert Simonin gedreht hat, darf als einer der ausgeprägtesten Stilisten des französischen Films bezeichnet werden. Becker ist ein ferventer Filmkünstler, er glaubt an seine Aufgabe, an die Aufgabe der künstlerischen

Szene aus dem in Cannes mit dem großen Preis ausgezeichneten japanischen Film «Das Tor zur Hölle». Er spielt im 12. Jahrhundert am Kaiserhofe und schildert den Kampf zweier Männer um eine Frau, die sich diesem durch Selbstmord entzieht. Die Hauptdarstellerin aus «Rashomon», Kyo Machi-ko, spielt auch hier die Hauptrolle.

Gestaltung des Films, und als künstlerische Gestaltung versteht er vor allem dies: nichts dem Zufall überlassen. Der Film ist Wirklichkeitskunst, Fixierung der Wirklichkeit, der im photographischen Bild erscheinenden Gegenwärtigkeit eines gelebten Lebens, aber er geht dann in die Irre des Unkünstlerischen, wenn er diese Wirklichkeit in kruder Weise wiedergibt. Das Wirkliche des Lebens, das vor der Kamera sich präsentiert, muß gesichtet, ausgewählt, geformt werden. Becker besitzt einen starken Formwillen — ihn hat er fast bis zur Monotonie ausgeübt in «Casque d'Or» (der ein sehr guter Film war), ihm huldigt er auch hier wieder. Gewiß, sein Stil ist nicht der einer atmosphärischen Poesie der Wirklichkeit, der Lebenstristesse (wie er denn auch nicht zu den Artistes noires des französischen Films gehört), Becker ist ein Realist, der seinen Realismus dämpft, ja ihm etwas Sprödes gibt, er führt die Handlung sehr straff, moduliert die dramaturgischen Akzente verhalten, bleibt herb, streng, der Film ist ihm als œuvre d'art stets eine œuvre de raison.

Gerade weil alles so durchgeformt ist, darf Becker es sich leisten, einen Film zu schaffen, dessen Stoff moralischen Ueberzeugungen widerspricht. So ist es hier. Im Mittelpunkt steht ein Gangster, ein alternder Mann, der sich auf sein Altenteil zurückziehen will, dessen Einkünfte er sich mit einem Goldraub selbst geäufnet hat. Er kann aber diese Retraite nicht genießen, denn eine konkurrenzierende Gangsterbande ist hinter diesem Gold her. Sie bemächtigt sich des Freundes des alternden Mannes, erspreßt diesen so, und unter Aufopferung des Besitzes errettet er den Freund. Aber auch dieses Opfer ist vergeblich, der Freund stirbt unter den Kugeln der verräterischen Gegenspieler. Man wird gegen diese Handlung, die alle Spannungseffekte einer gerissenen Kriminalhandlung besitzt, moralisch etliches einwenden können. Es stellt sich nämlich die berechtigte Frage: Freundschaft, Opfer, Verzicht, Treue, ja das alles ist schön, aber in welchem Milieu spielt sich das ab? In einem Milieu der Verbrechen, der Hinterhältigkeit, der Outsiders der Gesellschaft. Und man frägt: Haben da Treue, Freundschaft, Opfer ihren Sinn? Mit solchen Fragen wird man dem Film nicht gerecht. Denn der Inhalt — das, was erzählt wird — kann nicht getrennt werden von dem, wie erzählt wird — gerade in diesem Film nicht getrennt werden, der dramaturgisch, das heißt in der Charakterisierung der handelnden Personen und der Durchführung der Fabel — stark und streng geformt ist. Die Personen erscheinen als Charaktere, und nicht als positiv gezeichnete Charaktere, sie handeln konsequent nach ihrem charakterlichen Wesen. Sie sind nicht beschönigt, sie erscheinen nicht im Pathos des Heldentums — im Unterschied zu den amerikanischen Filmen, wo diese Verbrecher zum Ende zwar von der Polizei erwischt werden, aber als Helden der Stärke, des Mutes herausgestellt sind. Sie sind nüchtern geschildert, mit der illusionslosen Wahrhaftigkeit französischer Psychologie, und zu dieser Psychologie gehört es, daß die Wertung in sie eingeschlossen ist. Deshalb hat es Becker nicht nötig, die moralische Bewertung expressis verbis anzufügen. Auch die Ironie, deren Glanzlichter sich über das Ganze verbreiten, schafft Distanz zu diesen Menschen, die ihre Existenz dem Verbrechen anvertraut haben. So geht von diesem Film eine mindere Versuchung aus als von andern, die kriminelle Handlung in der übersteigerten Schilderung des Krassen zeigen (wie etwa Clouzots «Salaire de la peur»). Groß ist auch die Darstellerkunst, vor allem die von Jean Gabin, der hier wieder in seinem alten Können erscheint und, umgeben von einem Hauch der Altersmelancholie, mit seiner Leistung jene Rolle egalisiert, die bisher seine beste war, die des Lokomotivführers in «La Bête humaine». Ein fesselnder, spannender Film, mit Eleganz und Geschmack gemacht, kein ganz großer Film, aber ein Lichtblick deshalb, weil hier ein verantwortlicher Künstler am Werke ist.