Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen

Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband

Band: 6 (1953-1954)

Heft: 22

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: 10.01.2026

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

L'Etrange Désir de Monsieur Bard

Produktion: Frankreich, Union générale
Regie: G. Radvany
Verleih: Sadfi

ms. Von Radvany, der gebürtiger Ungare ist, aber in Frankreich und Italien arbeitet, kennen wir bisher «Irgendwo in Europa» (Kinder ohne Heimat) und «Donne senza nome» (DP-Frauen in einem italienischen Flüchtlingslager). Von beiden Filmen her weiß man, daß Radvany der künstlerische Ernst, mit dem er am Werke ist, mehr bedeutet als nur den Ehrgeiz, eine Geschichte gut zu erzählen. Daß er nämlich bedeutet: Menschlichkeit zu verkündigen, die Einmaligkeit jedes Lebens zu repräsentieren, an das Recht zu mahnen, daß der Mensch nur in der Freiheit werden kann, was er ist. Nun, solche Botschaft der Menschlichkeit findet sich in vielen Filmen. Was aber Radvany (und wenige andere) von den vielen, die ihre Lippen zum Bekenntnis der Freiheit bewegen, unterscheidet, ist sein Mut, ein Pathetiker der Menschlichkeit zu sein. Und bezwingend, ja oft bestürzend ist gerade dieses Pathos, das reichlich ungewohnt wirkt in einer Zeit, die so gerne ihre Ehre daran setzt, an der Unbedingtheit und Unabdingbarkeit der Humanität zu zweifeln (und sich einen abgründigen Spaß daraus macht, deswegen zu verzweifeln). Das Ungewöhnliche an Radvanys Pathos aber ist nicht allein, daß es den Erlebnisgehalt und den Begriff der Humanität nicht klittert, vielmehr das, daß es das Komische nicht ausschließt, nicht zu steifem Ernste wird. Gerade dieser neue, dritte Film zeigt, wie Pathos und Komik ineinander verschmolzen werden können. Es überrascht dabei, daß sich das tragische Grundgefühl, das die Stimmung des Films trägt, dadurch nicht vermindert, daß es mit einer Farce überlagert ist. Man könnte den Film eine tragische Komödie nennen.

Der todkranke, ehemalige Omnibus-Chauffeur M. Bard (Michel Simon) reitet auf einem Maulesel in seine Heimatgemeinde, um für seinen sehnlichst erwarteten Sohn eine besonders gute Milchkuh zu kaufen.

Welchen sonderbaren Wunsch hegt dieser Monsieur Bard? Er ist todkrank und weiß, daß er plötzlich sterben kann. Er ist häßlich und wurde nie geliebt. Der Tod, der ihm nun nahe ist, wird ihm zur Quelle einer erneuerten Lebensfrömmigkeit. Er möchte glücklich sein, nur kurze Zeit. Glücklich sein, indem er geliebt wird. Von wem? Von einer Frau nicht; ist er doch häßlich. Von einem Kind vielmehr, dessen Vater er wäre. Eine junge Frau, die abenteuert und mit der Liebe verdient, wählt er sich als Mutter seines Kindes aus, und sie willigt ein, weil er bezahlt. Seine Freude der Erwartung ist von ergreifender Kindlichkeit, von genauester Reinheit des Herzens, und unmerklich wandelt sich seine Liebe zu dem noch ungeborenen Kind in Liebe zu der Frau, die es unterm Herzen trägt. Und diese Liebe hat verwandelnde Kraft nun selbst: er ist glücklich, weil er unerwartet entdeckt, daß das Leben Gnade hat, das gelebt wird, um andere, nicht sich selber, glücklich zu machen. So reift er über den Wunsch nach selbstsüchtigem Glück hinaus. In den Augen der Welt aber ist er ein Tor, ja schlimmer, ein Verrückter, denn er verschwendet sein Geld. Und das ist Verrücktheit in den bösen Augen der Klugen, denen Nehmen seliger erscheint als Geben. Reinheit des Herzens ist der Trägheit des Herzens widerlich. Ein Glück, das sich verschenkt, verdächtigt. Und wo man nicht versteht, beginnt man zu hassen.

Radvany aber wagt, dabei das Pathos stets von der Grenze zum Schwulstigen fernhaltend, das Tröstliche: der Gute ist stärker als die Klugheit der Habgierigen, der Trägen und Gewitzten. Ihre Welt ist es in Wahrheit, die verrückt ist. Daher spiegelt sie Radvany in der Farce, denn sub specie aeternitatis der Menschlichkeit kann sie nicht anders aussehen als eben lächerlich. Nicht immer freilich ist der Regisseur dabei der Gefahr entronnen, diese Farce mit übersteigerter Karikatur zu belasten, wie er denn überhaupt zuweilen das Groteske überbetont und die Handlung gelegentlich auch nicht genügend motiviert. So kommt es, daß Zuschauer, die nicht präzis mitgehen im Verständnis, dort lachen, wo es längst nichts mehr zu lachen gibt. Auch hält Radvany nicht durch den ganzen Film den optischen Stil durch, zu dem er sich hingezogen fühlt; mitunter gar wird er optisch schwatzhaft. Aber das sind geringe Schwächen angesichts des menschlichen Gehaltes, der ganz aus dem Privaten geschöpft ist und daher manchen Leuten erzwungen erscheinen mag, und angesichts der schauspielerischen Reife von Michel Simon, der Monsieur Bard spielt. Spielt er ihn? Nein, er lebt ihn, er lebt die schöne Einfalt des Herzens, die die Häßlichkeit seines kalibanischen Gesichtes mit dem stillen Glanz der Güte bedeckt.

Decameron's Nights

Produktion: USA, RKO
Regie: U. Fregonese
Verleih: RKO

ms. Daß Boccaccio einmal gelebt hat, dürften viele Kinobesucher erst durch diesen Film erfahren haben. Und daß sie seinen Namen auf diese filmische Weise kennenlernen, macht wieder einmal deutlich, wie frevelhaft es sein kann, wenn sich der Film respektlos und unkünstlerisch der Literatur als Stoffquelle bemächtigt. Das zeigt sich schon in der Rahmenerzählung, die um den Film gegürtet ist: Während im «Decamerone» berichtet wird, daß sich zehn Edelleute, die vor der Pest aus Florenz geflüchtet waren, gegenseitig Geschichten erzählt haben, erfindet der Film eine Flucht des Giovanni Boccaccio aus der Mediceerstadt, eine Flucht, auf der er sein Leben vor den Söldnern irgendeines erdichteten Condottiere in Sicherheit bringt, und natürlich findet er diese Sicherheit im Landhaus seiner Angebeteten. Diese freilich will vorerst nichts von ihm wissen, er ist ihr zu frivol, hat Weiber im Kopf und nicht den richtigen Ernst im Herzen. Ihre Widerstandsfähigkeit zu prüfen, erzählt er ihr Liebesgeschichten, in denen er selber immer als der Verliebte, sie als die Geliebte vorkommt. Die Liebesgeschichten belehren die stolze Schöne zwar nicht eines Bessern, aber sie sind der Ausgangspunkt dazu, daß Boccaccio sich bekehrt: er wird zum tugendhaften Mann, der künftig seine Tage in Treue verbringen wird. Man hat also die erotischen Abenteuergeschichten (es sind drei der harmloseren, die man ausgewählt hat) dem «Decamerone» mit erfundenen biographischen Notizen aus dem Leben Boccaccios vermengt, und dieses Gebräu wagt man den nichtsahnenden und unwissenden Kinobesuchern zu servieren. Auch hier wieder wird Geschichtsklitterung betrieben. Dazu macht man eine geifrige Reklame. Der Film aber wandelt auf den Wegen der Wohlanständigkeit, er plätschert ein wenig in der Frivolität umher, ziert sich mit Liebesgetändel und erhebt unentwegt den Mahnfinger. Er lehrt Jugend auf eine so oberflächliche Art wie er die Liebesabenteuer vermoralisiert, und so ist er gefährlich in doppeltem Sinne. Er hat keine Kraft des Blutes, und deshalb wirkt auch die angeklebte Moral schwächlich. Flott und vergnüglich gespielt, vermag er schlichtere Gemüter zwar zu unterhalten, und da viel

Aufwand vertan wird, mag dieser und jener die «künstlerische Größe» der Frührenaissance bestaunen. Ugo Fregonese heißt der Mann, der Boccaccio verfilmen und es dabei doch nicht mit der League of Decency verderben wollte.

Dieser Mann ist gefährlich (Cet homme est dangereux)

Produktion: Frankreich, Lutetia-Sonor
Regie: Jean Sacha.
Verleih: Comptoir cinémathographique

ZS. Es ist ein schlechter Trost, daß uns das alte filmische Kulturland Frankreich neben schlechten Filmen auch immer wieder gute sendet. Im Gegenteil, die Wirkung der schlechten ist um so niederdrückender, als man in Frankreich doch sehr genau weiß, was ein guter Film ist. Warum dann doch mit aller Gewalt schlechte exportieren, wie den vorliegenden? Wo man es so viel besser kann?

Das Drehbuch ist uralter Kintopp. Ein Gangster ist aus dem Zuchthaus entflohen und nimmt sein altes Gewerbe wieder auf. Links und rechts sät er Leichen, bringt zwei fürchterliche, fremde Gangsterbanden gegeneinander auf, sticht sich mit dem Messer bis zum triumphierenden Sieg durch die taumelnden Banditen, welche am Schluß das Schlachtfeld zieren. Selbstverständlich stellt sich dann heraus, daß er gar kein Gangster, sondern ein ganz besonders fähiger Polizeiagent ist, das «Gute» also «gesiegt» hat. Weil doch ohne dieses unschuldvolle Ende der Film vielleicht doch von einer Zensur verboten werden könnte. So aber, denken sich die kleinen Moritze von der Filmbranche, befriedigt man sowohl jene gewisse Publikumsschicht, welche nach einer Anhäufung von wilden Brutalitäten im Film lechzt, wie die Zensur.

Es müßte kein französischer Film sein, wenn nicht in der Gestaltung witzige Pointen und spannungsgeladene Effekte vorhanden wären. Von allen Filmnationen sind die Franzosen die bewußteste und am wenigsten naive. Auch bei einem so überdrehten Film (der von der Polizei ein ebenso dummes wie verzeichnetes Bild gibt), zeichnet sich eine gewisse selbstverständliche Ueberlegenheit ab; sie wissen immer sehr genau, was sie treiben. Man hat das bestimmte Gefühl, daß sie jede Minute auch anders könnten (ein Eindruck, der sich bei deutschen Filmen nicht einstellen will). Man kann es nur tief bedauern, daß eine Nation, die vielleicht wie kaum eine andere mit Leichtigkeit gute Filme drehen könnte, ganz bewußt immer wieder schlechte fabriziert.

Siamo donne

Produktion: Italien, Titanus
Regie: Franciolini, Lattuada, Rossellini, Visconti
Verleih: Gamma

ms. Ein italienischer Episodenfilm. Cesare Zavattini, der von Ideen übersprudelnde Filmpoet, hat ihn angeregt. Vier Schauspielerinnen sollen aus ihrem Leben erzählen. Kleine Episoden nur, keine Bekenntnisse, die vom Publikum ausgiebig mit Tränen honoriert würden; keine Geständnisse der Heimlichkeit, mit denen nur auf andere Weise, als es im Starrummel ohnehin schon geschieht, die Schauspieler zu Gestalten eines ungesunden Mythos gestempelt würden. Nur kleine Begebenheiten aus dem Leben, die einen kurzen Augenblick lang beschäftigten, ohne Folgen im Strom des Daseins wieder versunken sind und doch einen kleinen Stachel zurückgelassen haben. Der Augenblick eines Traums, die kleine Verwirrung einer Begegnung, die Fechtstunde gegen die Tücke des Objekts.

Solche Episoden, vergleichbar mit novellistischen Skizzen, sind schwer zu gestalten. Sie bestehen kaum aus dem Erzählten, sie sind ganz gehalten vom Stil: nur dann überzeugen sie. Jeder Ausdruck muß mehr als nur Mittel sein, er muß schwebend als Teil im Ganzen getragen werden, und dieses Ganze muß, ohne Aussage und ohne Tendenz, durch sich selber bestehen. Haben die vier Regisseure, die das gewagt haben, Stil? Prüfen wir.

Franciolini führt Alida Valli. Die kleine Nostalgie des Stars nach dem «einfachen Leben»: das ist verhalten, die Gefühle sind nur angetupft, ein wenig ironische Melancholie ist darin, viel Gelöstheit des Spiels, aber subtil bis ins Zwischenzeilige wird diese Miniatur nicht, es fehlt ihr der betörende Schmelz des Poetischen. Rosselini: Er präsentiert die Bergmann, wie sie sich aufreibt im Kampf mit einem Huhn, das die Knospen der Rosen wegpickt; eine jener Lächerlichkeiten, deren wir uns nachträglich so schämen, weil wir die Nerven dabei verloren haben. Das hat Salonglätte, fast keinen Witz, und doch könnte diese Miniatur nur vom Witz der Lächerlichkeit leben, es hat keine Atmosphäre. Und die Bergmann ist künstlerisch verdorben, ist zu sehr erfüllte Frau wohl auch, um noch eine gute Schauspielerin sein zu können. Oder war sie immer so ohne Hintergrund? Zampa: Nur seiner geschmacklichen Sicherheit, seinem untrüglichen Gefühl dafür, in den Ernst Zwischenlichter des Komischen setzen zu können, seinem Sinn für die indirekte Aussage ist zu danken, daß das Geständnis der Isa Miranda, einer Mondänen, nicht unschicklich rührt und peinlich wirkt: das Geständnis, einmal, als sie einen verunfallten Buben heim zur Mutter gebracht hatte, den Wunsch gefühlt haben, selbst Mutter sein zu dürfen. Vollendet gehalten im Duft des atmosphärischen Spiels ist aber auch diese Episode nicht. Visconti: Ihm hat sich die Magnani anvertraut. Die Magnani, die sich weigert, einem Taxichauffeur eine Lira Zuschlag für ihren Schoßhund zu bezahlen und deshalb die Carabinieris aufbietet, zu entscheiden, ob ihr Hund ein Schoßhund oder ein

Anna Magnani bei der Diskussion mit dem Taxi-Chauffeur, ob sie wegen ihres Hündchens einen Zuschlag bezahlen müsse, in dem Episodenfilm «Siamo donne».

platzbrauchendes Ungetüm sei (er ist ein Dackel). Eine Moritat von der Gerechtigkeit. Die Magnani: Ihr Mundwerk ein Buch, ihr Gesicht eine Landschaft, in der die Horizonte einander ablösen, ihr Temperament eine Feuersbrunst. Visconti betätigt sich in dieser Episode als einziger selbst. Er schildert atmosphärisch, läßt alles aus der Stimmung fließen, auch der Magnani Temperament, das er zügelt; er hat optische Einfälle in Fülle, hat Witz, die lockere Stimmung des Grotesk-Heiteren, zeichnet umrißknapp vollblutige Charaktere auch bei Darstellern, die es neben der Magnani schwer haben. — Im ganzen ein Film, der eine reizvolle Idee präsentiert, in seinen einzelnen Teilen unterschiedlich aussieht und als Ganzes nicht genügend trägt.

Aïda

Produktion: Italien
Verleih: Elite

ms. Die Katze läßt das Mausen nicht, und die Italiener hängen mit hartnäckiger Liebe am Bombast. Bedauerlicherweise meinen sie, dieser kindlichen Neigung zum Bombastischen am besten frönen zu können, wenn sie Opern verfilmen, und da Verdi — oh, ich liebe ihn! — der populärste Maestro ist, widerfährt vor allem ihm das böse Schicksal, im Film immer wieder verheert zu werden. Eine Oper ist eines, ein Film ein anderes, und daß beide nicht zusammengehören, ist eine Tatsache des Wissens um die spezifischen Ausdrucksmittel beider, keineswegs aber eine bloße Auffassungssache. Die dramaturgischen Gesetze, nach denen ein Film gestaltet werden muß, sind andere, als die, denen die Oper in ihrem Aufbau folgt (andere auch als die des Bühnenspiels überhaupt). Das Bild des Films (mit dem erzählt werden soll) tritt in Konkurrenz zur Musik, die Szenen werden aus dem Raum der Bühne (und ihrer Illusion) herausgerissen und in den Bildablaufs zerstückt, ins Detailbild aufgelöst und in die Illusionierung der Wirklichkeit hineingezwängt. So geschieht das auch mit der «Aïda». Dem Regisseur ist es dabei gelungen, das Niveau durchwegs zu halten: das Niveau einer prunkwütigen Monumentalität und einer monumentalen Geschmacklosigkeit, die nur bevorzugen konnte, wem es gelingt, konsequent seine Ohren gegen die emotionelle Ehrlichkeit der Musik Verdis zu verschließen. Auch das ist eine Leistung. Nebenbei: Die Sänger singen, wie Gott es ihnen in die Kehle geschenkt hat: herrlich, und die Musik ist letzten Endes selbst durch Filmbanausen nicht zu töten.