

Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband
Band: 6 (1953-1954)
Heft: 27

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>

BLICK AUF DIE LEINWAND

Sauerbruch (Das war mein Leben)

Produktion: Deutschland, Corona
Regie: Rolf Hansen
Verleih: Columbus

ZS. Verfilmte Biographien haben ihre Klippen. Sie sind notwendigerweise in der Grundlage episch und nicht dramatisch. Trotzdem haben sie ihre Berechtigung, denn sie können z. B. einen wahrhaften Ausschnitt aus dem Leben bieten, besonders wenn sie den Hintergrund einer großen Existenz darstellen, oder sie können menschlich packend sein, wenn der Dargestellte eine überragende Persönlichkeit war.

Sauerbruch, an den sich in Zürich noch manche erinnern werden, war ein großer Chirurg, der in seiner beruflichen Tätigkeit etwas Dämonisches an sich hatte. Daneben war er ein stramm deutsch-nationaler Mann, was seine Stellung bei uns nicht immer leicht gestaltete. Er hat die ganze verwirrende Fülle unserer Zeit gelebt, bei uns den Ersten



Der berühmte Chirurg Prof. Sauerbruch gibt einem Kellner und frühern Patienten endlich die Rechnung für eine schwere Operation, lautend auf 1 Mark.

Weltkrieg, dann die Weimarer Republik mit ihren Wirren, Ebert, Hindenburg und schließlich Hitler. Und er hat auch das Ende in Berlin erfahren. Zuletzt stand er vor einer Entnazifizierungskammer, nachdem er auch mit den Russen in Fühlung gekommen war. Welch ereignisreiches Leben, welche Gelegenheit für begabte Filmschöpfer zu Einsichten, Aufhellungen und Deutungen!

Was hat der Film daraus gemacht? Die Frage stellen, heißt sie beantworten, denn es handelt sich um einen deutschen Film. Und das will sagen: Ausweichen, keine Stellung beziehen bei «gefährlichen» Punkten, sich nicht exponieren. Man kann nie wissen... So erfährt man z. B. nichts von Sauerbruchs Begegnungen mit Ebert oder Hitler, oder den Russen, oder der furchtbaren Not der Stadt Berlin, oder der Spruchkammer. Der Film ist somit in keiner Weise ein Zeitgemälde geworden, er deutet nichts, gibt uns keine Erklärungen. Nein, das war nicht Sauerbruchs Leben! Es sieht beinahe aus, wie wenn es in Deutschland, abgesehen von der kurzen Zeitspanne einer roten Regierung, kurz nach dem Weltkrieg, immer ganz behaglich und komfortabel zugegangen wäre. Die ganze, tausendjährige Hitlerzeit z. B. ist ausgelöscht...

Auch das wäre mit sehr viel gutem Willen noch zu verstehen. Es könnte ja sein, daß Deutschland noch immer benommen ist, die furchtbaren Ereignisse seiner neuesten Geschichte noch gar nicht mit vollem Bewußtsein zu tragen imstande wäre, und sie sich in stummer Verzweiflung vom Leibe zu halten versucht. Aber da ist noch mehr an dem Film. Es wird nämlich schon hier und da etwas aus der «großen» Zeit gezeigt, aber sorgfältig ausgewählt. Und zwar sind es im Grunde nur zwei Szenen, die im Vordergrund stehen: die Verhaftung und durch einen Russen verhinderte Hinrichtung Sauerbruchs als Geisel durch die Roten in München, und die Todesszene des Reichspräsidenten Hindenburg unter der Reichsstandarte von Schloß Neudeck. Und diese Gegenüberstellung ist unmißverständlich; die beiden Szenen sollen stellvertretend wirken für das ganze historische Geschehen der letzten Jahrzehnte — aber dieses war ganz anders, keinesfalls bloß eine Auseinandersetzung zwischen wildem Kommunismus und edlem Fahnenutuch mit diskret gespielterm Zapfenstreich im Hintergrunde...

Es ist deutschen kirchlichen und weltlichen Kreisen hoch anzurechnen, daß sie rasch den Film als Versuch unlauterer politischer Propaganda und nationalistischer Stimmungsmache ablehnten. Durch das Weglassen und tendenziöse Verfärbis konnte allerdings die schon seinerzeit in Zürich politisch gar nicht eindeutige Persönlichkeit des großen Chirurgen stark veredelt werden. Menschlich interessant, wird sie ausgezeichnet gespielt, wenn auch der Film der beruflichen Dämonie Sauerbruchs nicht gerecht zu werden vermag. Er war weit geheimnisvoller und distanzierter. Aber der Film zeigt auch regiemäßig ein beachtliches Können und wird von sehr vielen Leuten, die nicht weiter nachdenken, zweifellos sehr genossen und beklatscht werden. Bei uns ist er harmlos: die Zürcher Jahre und ihre Begebenheiten sind darin kaum erwähnt. In Deutschland aber kündigt er alte Tendenzen an, auf die wir hinweisen müssen, weil sie erste Symptome eines gefährlichen Gesinnungswandels sein könnten.

Das Licht der Liebe

Produktion: Oesterreich, Wessely
Regie: R. A. Stemmler
Verleih: Elite

ms. Eher singen die Randsteine eine Mozart-Arie, als daß der österreichische Film sich einmal zur emotionalen, sozialen und intellektuellen Ehrlichkeit aufschwänge. Dieser Film, den Paula Wessely in eigener Produktion hergestellt hat und in dem sie eine Hauptrolle spielt, ist ein Musterbeispiel für das Unvermögen der Film-Oesterreicher. Ein Herrengut; Vater hat Geburtstag, man fährt ins Grüne (den Gesang deutscher Volkslieder auf den Lippen, die blühenden Apfelbäume überm Haupt), man spielt Fußball, der Ball rollt in ein Gebüsch, darin hat es eine Mine, die explodiert, und der Vater, der dem Ball naheilte, wird zerrissen. Die finanziellen Güter sind nicht gesichert; man muß den Herrenhof aufgeben. Die Mutter zieht mit ihren vier Kindern, drei Buben und einem Mädchen, nach Wien, sie eröffnet dort ein kleines Wasch- und Bügelgeschäft, rackert sich ab für ihre Kinder, denen sie eine gute Erziehung geben will, den sie sind selbstverständlich alle hoch begabt. Der eine Bub ist ein Denker, der andere ein Musiker, der dritte ist von praktischer Natur, das Mädchen eine Tänzerin. Welche Hoffnungen für die Mutter! Hoffnungen, die um so berechtigter sind, als es wirtschaftlich rasch aufwärtsgeht: schon ist sie im Besitz einer Fabrik für Wäscherei und Büglerei, es gibt keine finanziellen Sorgen mehr. Aber: der denkerisch Begabte wird, weil er, um seinen Mut zu beweisen, durch eine Drainageröhre schlüpft, blind; der musikalische Sohn wird ein Tunichtgut, der in Nachtlokalen geistert und Jazz spielt; der praktisch Begabte schwängert die Angestellten seiner Mutter, und die Tänzerin gerät zu ihrem großen Herzeleid in die Fänge eines Schürzenjägers, der natürlich ein Tenor ist. Aber die Mutter meistert alles: sie stellt den musikalischen Tunichtgut, nachdem er Wechsel gefälscht hat, energisch in den Senkel; sie zwingt den Mädchenfreund zur Heirat, wie's sich gehört; sie tröstet ihre Tochter mit weibesklugen Sprüchen über die Leiderfahrung, die jede Frau machen müsse, und sie opfert, damit ihr denkerisch veranlagter, aber zynisch gewordener dritte Sohn wieder sehen könne, die Bindehaut ihres einen Auges. Das Hohelied der Mutterliebe?

Nein, gewiß nicht. Eine unwahrhaftigere Erzählung haben wir selten gesehen. Wiederum, wie im deutschen Film, das Milieu des mühe-losen Reichtums, der diesmal zwar zerflattert, aber sich sogleich wieder herstellt: die Tüchtigkeit der braven Frau, die da Nacht um Nacht und Tag um Tag wäscht und plättet, muß doch belohnt werden. Angeblich verlangt das Publikum so etwas. Es ist einfach soziale Verlogenheit, was hier vorgeführt wird. Man hat den Mut nicht, den «kleinen» Menschen in seinen kleinen Verhältnissen zu zeigen; man muß immer gleich das Höhere der Wohlgeborgenheit und Wohlgeborenheit präsentieren. Und dazu ebenfalls: die Sentenzen, papierne, lederne Redensarten über Menschenglück und Menschenleid, Heimsuchung und Schönheit, Mutterschaft und Mutterliebe, eine sentimental unwahrhaftige, unschickliche Verklärung der Mutterliebe, gegen die jede tief und echt fühlende Mutter sich wehren wird. Ein Preisgeben der Mütterlichkeit an die Tränen- und Gaffsucht eines instinktos gewordenen Publikums, das da vor der Leinwand sitzt und es liebt, die Schleusen seiner Tränen zu öffnen. Warum keine Kinder, die normal sind? Warum der Musikheroe, der als Knirps Wagners Tannhäuser-Ouvertüre dirigiert? Warum das Mädchen, das begnadet tanzen kann? Warum das Milieu des Theaters? Warum der reiche Rechtsanwält, der täglich die Waschfrau aufsucht, sie heiraten möchte, aber immer eine abschlagende Antwort erhält, auch dann noch, wenn die Kinder erwachsen sind? Warum diese Weigerung der Mutter, einen zweiten Mann zu heiraten? Sie liebt ihn, aber sagt, daß die kleinen Kinder sie nötig hätten, die erwachsenen Kinder noch nötiger. Aber schließt das

aus, daß sie, da sie ja liebt, wieder eine Ehe eingehen könnte? Es schließt aus, weil dann das Thema der Mutterliebe, der Mutter, die alles opfert, ihr persönliches Glück, ihre Gesundheit und zuletzt ihr Augenlicht, nicht in die extreme, aber sentimental wirksame Unwahrscheinlichkeit hineingeführt werden könnte, an der dem Film gelegen ist. Warum das alles? Weil diese Film-Oesterreicher die Fähigkeit, den Mut und den künstlerischen Sinn dafür nicht haben, das menschlich Echte und Ergreifende aus den Lebensbildern des Alltags herauszukristallisieren. Es muß hochtrabend zugehen, weil nur das Hochtrabende noch ausgedrückt werden kann.

Und daß ein Film in solcher Weise von Grund aus verdorben ist, kann auch dann nicht bestritten werden, wenn man zugibt, daß die Paula Wessely ihre Mutterrolle mit viel Vornehmheit und menschlicher Herzlichkeit ausstattet, wie man es von dieser Darstellerin gewohnt ist. Sie kann sich neben Käthe Dorsch, welche die gleiche Rolle in einer frühern Verfilmung spielte (damals hieß der Film «Mutterliebe») durchaus sehen lassen.

Mit 17 beginnt das Leben

Produktion: Deutschland, Apollo
Regie: P. Martin
Verleih: Neue Nordisk

ms. Man kann diesen deutschen Film als einen Unterhaltungsfilm bewerten und darum seine Mängel — ich meine die inhaltlichen und menschlichen, nicht nur die formalen — übersehen. Der Kritiker aber, der sich vorgenommen hat, seine Arbeit auch als Kampf gegen die Illusionierung durch die Produkte der kinematographischen Traumfabriken aufzufassen, kann diesen Unterhaltungswert nicht zugestehen. Eine kurze inhaltliche Notiz schon macht deutlich, wie das zu



Anne-Marie Blanc findet sich als junge Witwe im Film «Mit 17 beginnt das Leben» wieder ins Leben zurück. Typisches Bild für den gegenwärtigen deutschen Film: Luxuriöse Villa, Champagner, Geld im Ueberfluß, die ganze «Möchte-Gern-Welt des kleinen Mannes».

verstehen ist: Ein Mädchen, eben zu körperlichem Bewußtsein erwacht, verliebt sich in einen schönen, starken Mann, der Maler ist. Dieser Maler tändelte einmal mit der verwitweten Mutter des Mädchens, das davon nichts wußte, weil es in einem Internat lebte. Die schöne, noch jugendlich aussehende Mutter aber liebte den Maler ernstlich, und als sie sich verlassen sah, brach ihr Lebenswille; sie fiel einem Unfall, dem sie nicht auswich, zum Opfer. Der Maler fühlt sich schuldig, liebt zwar das Mädchen, hält es sich fern etliche Jahre, heiratet es jedoch, als es zur jungen Frau herangediehen ist. Doch glaubt er, nicht glücklich werden zu dürfen, weil er seine Schuld an der Mutter seiner Frau abtragen müsse. Mancherlei Wirrungen der Liebe und vielerlei Zerknirschungen wechseln zwischen Mann und Frau hin und her, und erst als der Maler sich von seiner Frau sagen läßt, es genüge, eine Frau unglücklich gemacht zu haben, und es wäre größere Schuld, auch noch die zweite ins Unglück zu stoßen, erst da bekennt er sich zu seinem Eheglück.

Man kann diesen Film moralisch nennen. Aber er ist es nicht. Der Konflikt wird nicht in die Tiefe des Erlebens ausgetragen. Er ist eine bloße sentimentale Verwirrung, und er spielt in einem Milieu, dessen Aufmachung und Ausstattung Selbstzweck — für die Unterhaltung des Publikums — ist. Es ist das in den deutschen Filmen immer wieder anzutreffende Milieu eines mühelosen Reichtums. Die Leute wohnen in den herrlichsten Villen, fahren mit den besten Wagen umher, leben leicht und geben viel Geld aus, ohne daß man je erführe, daß sie

dafür arbeiteten. Der Maler ist reich, die jugendliche Witwe ist reich, die Freunde sind reich. Nicht daß Reichtum verwerflich wäre, aber in solchen Filmen ist er nur Mittel, die Zuschauer zur Illusion eines leichten, unbeschwerten Lebens zu führen. Der Konflikt, in den die Figuren gestellt sind, erwächst nicht echt aus ihrer Lebensumwelt, er ist aufgesetzt. Das ist das Verlogene an diesem wie manchem anderen Film. Dazu kommt, daß die Redensarten, die den Darstellern in den Mund gelegt werden, sentenzenhaft moralisierend und sentimental sind. Diese Sentimentalität paßt aufs genaueste zur Leichtigkeit, mit der der Konflikt zwischen den beiden Liebenden ausgetragen wird. Eine Leichtigkeit, die nicht die einer Komödie ist — wär's so, dann könnte man den Film anders beurteilen —, sondern eine Leichtigkeit, die darauf abgestimmt ist, es dem Publikum nicht schwer zu machen. Gerade diese Unterhaltungsabsicht aber steht im Widerspruch zum Anspruch, der vom Stoff und vom Konflikt her dennoch gestellt wird. Bedauerlich ist diese Unwahrhaftigkeit um so mehr, als gute Darsteller — unsere Anemarie Blanc, unser Paul Hubschmid, sodann Paul Hartmann, Sonja Ziemann u. a. — in das Spiel bemüht werden, Darsteller, die mit viel Differenziertheit auf einem landschaftlichen Hintergrund agieren, der auch ein schweizerischer ist, der Tessin; aber nur als Landschaftskulisse, als Prospektlandschaft ist er ins Spiel einbezogen. Auch hier also bemühte Oberflächlichkeit.

Les fruits sauvages

Produktion: Frankreich: Agiman-Sonor-Odeon
Regie: M. Bromberger
Verleih: Sadfi

ms. Auch die Franzosen erliegen oft der Unwahrhaftigkeit, nur ist sie da anderer Art als bei Deutschen und Oesterreichern. Ein muster-gültiges Beispiel ist dieser Film von Henri Bromberger. «Les Fruits sauvages» sind wild aufwachsende Kinder der Großstadt. Geschwister und Freunde, Buben und Mädchen, Kleine und Große. Da ist der Vater, der säuft, er hat nie Geld, willigt daher ein, ohne sein Säufergewissen zu beschweren, daß seine 15jährige Tochter an einen Kolonialwarenhändler schmutzigster Phantasie und Gelüste verschachert wird. Aber die älteste Tochter, 20 Jahre alt, wehrt sich, und als der Vater nicht nachgibt, ersticht sie ihn mit dem Küchenmesser. Panik unter den Kindern, Panik unter den Freunden. Man flieht, zu Fuß, über unendliche Landstraßen, man will nach Italien, durchwandert ganz Frankreich, kommt in ein verlassenes Dorf in den Bergen der Provence, nistet sich da ein, bleibt, lebt eine Robinsonade. Man sucht Beeren, trinkt Milch von den Ziegen, läßt sich Brot und Käse bringen von einem Zigeunermädchen, das in der Nähe wohnt und ins nächste bewohnte Dorf gehen darf, ohne Verdacht zu erregen. Man liebt sich, die Paare finden sich, die ganz kleinen und die größeren. Nur die älteste Schwester, die den Mord begangen hat, ist einsam, sie haßt die Männer, hat zu sehr unter ihnen gelitten, aber sie liebt die kleinen Geschwister, sorgt für sie. Ein Hirte kommt, ein starker, schöner, animalisch herrlicher Mann, das bravouröse Tier. Er liebt das Mörderkind, aber sie will auch von ihm nichts wissen. Ein anderer Bursche ist mit von der Partie, ein blonder Hans, ein lieber Kerl, auch er ist in Herzensgunst entbrannt, aber auch er bleibt unerhört. Die Robinsonade geht den ganzen Sommer über, die Kinder reinigen sich und ihre Seelen, das Gute taucht empor, Rousseau hat nicht vergebens gelebt und gelehrt. Aber das Verhängnis naht. Die Polizei macht die Kinder ausfindig. Sie willigen ein, zurückzukehren, nur die Mörderin entweicht, flieht über Stock und Stein und stürzt sich über einen Felsen in die Tiefe. Die andern folgen den wohlmeinenden Polizisten, sie kommen in ein Kinderdorf, wo die Einsamen, Verwahrlosten zu tüchtigen Menschen erzogen werden sollen.

Der Film hat schöne Partien. Das Leben der Kinder im verlassenen Dorf ist voll der Reize des Poetischen. Eine einführende Psychologie läßt die Kinder zu erlebten Figuren werden. Ueberdies ist es immer ein Ergreifendes, Kinder unbeobachtet und unbeschwert sich selber spielen zu sehen. Da hat Bromberger eine glückliche Hand, ohne zwar seine Vorbilder, wie René Clément (Les jeux interdits) und andere, zu erreichen. Was am Film aber unwahrhaftig ist, ist das: die Frage der Moral wird überhaupt nicht gestellt. Es geht um das rein ästhetische Vergnügen der Robinsonade und ihrer Poesie, ihres wilden, reichen, naturverbundenen Lebens. Der Selbstmord, den die Mörderin zum Schluß begeht, ist keine moralische Katharsis, er ist nicht einmal dramaturgisch notwendig bedingt, er ist lediglich eine bequeme Lösung, um der sittlichen Wertung, die im Stoff vorhanden ist, aber nicht ausgelotet wird, auszuweichen. Und ebenso ist der Anhängsel, daß die Kinder in ein Kinderdorf verfrachtet werden (er wurde in der Vorführung in Berlin weggeschnitten, während er in Locarno erhalten geblieben ist), ein Anhängsel eben, ein draufgeklebter Moralinstreifen, der den ganzen Film noch unehrlicher macht, als er in seinen Hauptpartien schon ist. Ein Beispiel dafür, daß Kunst nur dort zur Höhe aufsteigen kann, wo sie sich mit der Sittlichkeit verschwistet.