

Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband
Band: 7 (1955)
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: 14.01.2026

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

BLICK AUF DIE LEINWAND

Die Ratten

Produktion: Deutschland, GGG-Film
Regie: R. Siodmak
Verleih: Resta-Film

ms. Die Adaption von literarischen Werken, die zum klassischen Bildungsbesitz gehören — und die Dramen Gerhard Hauptmanns zählen dazu —, ist immer sehr schwierig. Da der Film, wenn er wirklich Film sein will, etwas durchaus anderes ist als eine photographisch festgehaltene Theateraufführung, da er also eigene ästhetische Gesetze hat und da diese Gesetze, wenn der literarische Vergleich schon beigezogen werden soll, näher bei der Erzählung als beim Schauspiel liegen, ergeben sich bei der Adaption von Theaterstücken ganz besondere Schwierigkeiten. Robert Siodmak, der aus Hollywood wieder nach Deutschland zurückgekehrt ist und diesen Film in Berlin gedreht hat, brachte es zustande, dem Sog des verfilmten Theaters zu widerstehen. Er hat, den im Drama Hauptmanns gegebenen Stoff aufgreifend, einen Film gestaltet, der durchaus aus dem Eigenen lebt. Wer freilich vom Drama aus urteilt, wird zu mancherlei Beanstandungen gelangen; diese haben unseres Erachtens freilich wenig Gewicht, sobald man sich des grundsätzlichen Unterschieds zwischen Film und Theater bewußt wird



Frau John (von Annemarie Hatheyer hervorragend dargestellt), die sich des Kindes einer andern zu bemächtigen sucht, mit ihrem haltlosen und gefährlichen Bruder Bruno.

und jenen nicht immer an diesem mißt. Jochem Huth, der das Drehbuch geschrieben hat, und Robert Siodmak haben sich von Hauptmanns Tragikomödie anregen lassen, und was aus dieser Anregung entstanden ist, ist ein neues Werk, das mit dem literarischen Drama die Personen und die Grundsituation des Konfliktes gemeinsam hat.

Das Drama Hauptmanns ist die Tragödie der Frau, die kinderlos geblieben ist und von der Angst verzehrt wird, ihre Ehe könnte zerbrechen. Bei Hauptmann ist eine stark anklägerische Tendenz, die sich aus der Zeit der Entstehung (1909) erklärt. Frau John steht im Mittelpunkt, das polnische Dienstmädchen aber, das ein uneheliches Kind zur Welt bringt und dieses Kind der Frau John überläßt, ist eine Nebenfigur. Die Tragödie ist die der kinderlos gebliebenen Frau, die, um zum Kind zu kommen, Recht und Sitte missachtet und für ihr Vergehen mit dem Leben büßt. Der Film hat die Gewichte verlagert. Im Mittelpunkt steht nun das polnische Mädchen, Pauline, die ihr unehelich geborenes Kind der Frau John zwar überläßt, es dann wieder zurückverlangt. Und daraus flammt der Kampf zwischen den beiden Frauen auf. In diesem Kampf steht Frau John deren nichtsuntziger Bruder Bruno bei, der ein Tagedieb, Feigling und Rohling, aber auch ein innerlich Heimatloser ist. Zwischen Pauline und Bruno kommt es zu bösen Szenen, in deren Verlauf das Mädchen, das nichts anderes begehrte, als ihr Kind, den starken Mann in Notwehr erschlägt. Dieser Totschlag bringt die Machenschaft der Frau John, von welcher Vater John nichts wußte — er glaubte daran, daß das spätgeborene Kind das seine sei —, an den Tag. Und der biederer Güte des Mannes gelingt es, die beiden Frauen, die beide als Mütter sich fühlen, miteinander zu versöhnen. Pauline wird das Kind zurückhalten.

Bei Hauptmann endet's mit dem Tod, hier geht's mit Versöhnung aus. Man kann dieses Happy-End als eine Konzession an den breiteren

Publikumsgeschmack betrachten, was es sicher auch ist. Das Ende ergibt sich indessen organisch aus der Anlage des Stoffes, wiewohl zu vermerken ist, daß der Film die im Stoffe liegende Tragik dadurch entschwert. Zum Ausgleich dieser Entschwerung vom Tragischen her wirkt der Film indessen atmosphärisch beschwert. Die Handlung spielt nicht mehr im Berlin der Jahrhundertwende und nicht mehr in den Hinterhäusern bei den ärmsten der Proleten. Nein, sie läuft im Berlin der Gegenwart ab, im politisch zweigeteilten Berlin, und das Mädchen Pauline ist aus dem Osten herübergekommen, weil es seinen Burschen sucht, der es zur Mutter gemacht hat. Das Milieu ist sozial auch aufgewertet, Vater John ist ein recht gut verdienender Camionneur, und die Mutter John besitzt einen Pelzmantel. Es ist allerdings kein reiches Milieu, es ist kleinbürgerlich-wohlhabend. Und es ist ein düsteres Milieu. Denn es wird ganz aus dem Blickwinkel der Muttertragödie betrachtet. Es ist Winter, kalt, neblig, fast immer ist es Nacht. Die meisten Szenen spielen sich im Lagerraum des Camionneurs ab, wo die Möbel eingestellt sind, und gerade aus diesem szenischen Milieu zieht Siodmak erregende atmosphärische Wirkungen; und die Bahnhöfe, grau, finster, zerschossen noch vom Kriege her, die Straßen, nebelfeucht, gespenstisch, ein Ball-Lokal in der Neujahrsnacht, in dem der Schmerz der jungen, verstoßenen Frau in härtestem Kontrast zur lauten Fröhlichkeit der Feiernden steht: das alles ist von unerschöpflicher Ergiebigkeit für filmische Atmosphäre. Siodmak hat hier eine große Leistung vollbracht. Es versteht sich von selbst, daß diese Atmosphäre von tiefster Düsterkeit ist, und in der Tat, man verläßt den Film niedergeschlagen, trotz dem Happy-End.

Schauspielerisch bietet der Film hervorragende Leistungen. Maria Schell als Pauline gibt ihre bisher reifste Interpretation; zwar kommt man nicht darüber hinweg, daß diese außerordentlich begabte Schauspielerin mit unerhörter Leichtigkeit alle Register des Schmerzes und der Freude zu ziehen versteht und von dieser ihrer Begabung hemmungslos Gebrauch macht, dabei nie von ganz innen heraus, nie von den Eingeweiden her spielend; aber man bewundert dieses Spiel, man staunt darüber, wie verhalten sie geworden ist unter der strengen Leitung Siodmaks. Neben ihr gibt die Hatheyer eine schöne, warmherzige und hintergrundige Interpretation der Mutter John. Hervorragend ist wiederum, ja ganz erstaunlich ist Curd Jürgens als Bruno, und bewährte Könnerschaft spricht aus den Zügen von Gustav Knuth als Vater John; jede Nebenrolle ist im übrigen ausgezeichnet besetzt.

Der verlorene Kontinent

Produktion: Italien, Astra-Film
Regie: L. Bonzi
Verleih: Monopol, Zürich

ms. Ich habe oft und mit Sarkasmus über das Cinemascope gelästert; ich werde kein Wort von dem, was ich darüber geschrieben habe, zurücknehmen, denn nach wie vor bin ich davon überzeugt, daß das Cinemascope ein ästhetischer Irrtum in der Entwicklung des Films ist. Eine primitive Filmästhetik nämlich, die da meint, der Film habe die Aufgabe, das Naturgeschehen, das Milieu einer Stadt, eine Landschaft, eine Lebensgeschichte naturalistisch wiederzugeben, konnte einzigt auf den Gedanken kommen, das Cinemascope und das heißt ein sehr breites, raumillusionierendes Filmbild als die Kulmination des Films zu betrachten, gewissermaßen als die Vollendung des mit der Erfindung des Tonfilms und dann des Farbfilms eingeschlagenen Weges. Film ist die Gestaltung eines menschlich bewegenden Stoffes mit dem ihm adäquaten Mitteln des Bildes und des Tones und die optisch wie akustisch wahrnehmbare Wirklichkeit ist dabei nichts anderes als der Werkstoff, in dem diese Gestaltung vorgenommen wird. Daher stellt das Cinemascope einen grundlegenden Irrtum dar, der nur Leuten passieren konnte, die da glauben, der Film sei eine dramatische und bühnenimitatorische Kunst.

Das heißt nun nicht, daß das Cinemascope überhaupt eine unnütze Erfindung sei. Gar nicht. Es hat in gewissen Fällen seine Berechtigung, und diese Berechtigung wird dann legitimiert, wenn es richtig angewendet wird und die Möglichkeiten gewisser Filmgesetze so weit als es nur geht vorangetrieben werden (Ueberblendungen, Schnitt, Großaufnahme, Einstellung). Das ist nun, wir sagen es nachdrücklich und halten es als einmaligen Fall fest, in diesem Film «Continento perduto» geschehen. Und es konnte möglich nur deshalb werden, weil die Leute, die diesen Film auf ihrer großen Expedition ins Malaiische Archipel gestaltet haben, von Film eben eine Ahnung haben: es sind die gleichen Leute, zum Teil wenigstens, die den unvergesslichen Südamerikafilm «Magia Verde» geschaffen haben.

Sie also reisten nach Borneo, Sumatra, auf die Inseln des Malaiischen Archipels, und was sie nach Hause brachten, sind Filmsequenzen von

unerhörter, gewaltiger Schönheit. Der folkloristische, ethnographische und geographische Wert dieses Films ist einmalig. Soviel steht fest. Der Einblick in das Leben natürlicher Völker, die eine Kultur von faszinierender Eigenart und Sensibilität besitzen, ist ein unverlierbarer Gewinn. Es gibt Szenen in diesem Film, die schlechtweg umwerfen. Man kann wirklich aus dem Gleichgewicht kommen vor Begeisterung.

Reisfelder und ihre kultische Pflege, Opferungen von Tieren, Sitten und Gebräuche der Kopfjäger, Ausfahrten der Fischer, chinesisches Feuerwerk und Hochzeitgut: das und vieles mehr bildet, untermischt mit Impressionen aus dem Tagesleben der Expedition, den Inhalten dieses Films. Dabei wollen wir eines nicht übersehen; der Film ist ein Musterbeispiel des inszenierten Dokumentarfilms. Es ist keine Reportage, soweit «Magia Verde» eine Reportage war. Aus einem unerhört mannigfältigen Material wurde ausgewählt, das ist das eine; das andere aber ist, daß auf der Expedition selber inszeniert wurde. Das geschah nun nicht so, daß besonders kitzlige Abenteuer angelegt wurden, sondern vielmehr so, daß erlebte Abenteuer so gut als möglich «gestellt» wurden. Wer weiß, daß der künstlerische Dokumentarfilm einzig auf diese Weise entstehen kann, wird dieses Vorgehen billigen. Man muß sich dabei lediglich im klaren sein, daß der reportagehafte Dokumentarfilm gründlich davon zu unterscheiden ist. Der spannungshafte, manchmal sogar etwas spielhaften Inszenierung entspricht die Musik, die aufs genaueste, vielleicht hin und wieder zu spitz die Stimmungsgehalte der einzelnen Sequenzen und Motive akzentuiert und steigert. Wir gestehen es offen, daß uns dieser restlos begeistert hat.

Roma, stazione termini

Produktion: Italien, Films De Sica
Regie: V. De Sica
Verleih: Columbus-Film

FH. In der Einfachheit zeigt sich der Meister. Er braucht keine komplizierten, dramatischen Verwicklungen. Was geschieht hier? Wenig, etwas ganz Alltägliches, ein Abschied auf dem Bahnhof zwischen einer Frau und ihrem Geliebten, einem jungen Mann, an den sich die Verheiratete verlor. Das ist der Inhalt — äußerlich. Niemandem könnte es einfallen, aus einem solchen Begebnis einen vollen Spielfilm zu drehen — ausgenommen einem großen Filmschöpfer. Und als solcher erweist sich De Sica hier wieder neu, wenn auch ein Teil seines Ruhms wieder auf Zavattini für das Drehbuch mit abfällt. Mary will fliehen, so rasch als möglich weg aus der unhaltbaren Situation, in die sie sich durch ihr Ferien-Verhältnis mit dem jungen Mann gebracht hat. Aber dieser steht am Zuge unerwartet vor ihr. Wieder wird sie schwach, sie überspringt einen Zug, wird in anderthalb Stunden den nächsten nehmen. Wir erleben diese Zeit mit den beiden auf dem Hintergrund des großen Bahnhofs als Kulisse; fortwährend schleudert das vorüberraschende Leben ihnen einen feindlichen Brocken in ihren privaten Gefühlaustausch: Der Neffe erscheint, oder eine hilfsbedürftige Frau, die Polizei usw. Dann spielen sich wieder kollektive Ereignisse im Bahnhof ab, darunter ein kostlich ironischer Botschafterempfang. Das ganze vorbereilende Leben stellt sich gegen die illegitime Beziehung, stört sie und schließlich kommt es gar zu einem Polizeibefehl an die Frau, abzureisen, und damit zum Ende. Die endgültige Abschiedsminute ist das Stärkste am Film; hier wird alles verpersönlicht, der

Bahnhof, der Zug, alles. Die penetrante Gleichgültigkeit der Außenwelt siegt über die Innigkeit und Einsamkeit zweier Liebender.

Doch muß auch gesagt werden, daß De Sica in diesem Film etwas konventioneller, kühler geworden ist. Er läßt nicht mehr die eigenmächtig sprühenden Lichter aufleuchten, die so herrlich unerwartet und doch überzeugend in früheren Filmen erschienen. Gewiß ist es ein reifes Werk, voll Erkenntnis und Wissen um Hintergrundiges und mit untrüglichem Ohr für Zwischentöne gestaltet, aber es fehlt die frühere gespannte Kraft, die ihn ureigene Wege konsequent verfolgen ließ. Das gesprochene Wort, der Dialog, schiebt sich sehr in den Vordergrund. Die beiden hinterlassen auch den Eindruck einer entschlußlosen Schwäche; sie unterliegen nicht einer großen, gewaltigen Leidenschaft, welche den Menschen erhebt, wenn sie ihn zermalmt. Ihre Beziehung hat etwas den faden Geschmack des versteckten Hinterhauszimmers. Beide haben nicht den unwiderstehlichen Mut zueinander, sie wollen auf dem Schein braver Wohlstandigkeit nach außen beharren, auch wenn dies nur als fortwährende Lüge möglich wäre. So beruht im Grunde alles auf dem alten, konventionellen Dreieckverhältnis gewöhnlichster Art, und es bleibt ein unangenehmer Geschmack auf der Zunge. Trotzdem handelt es sich um einen höchst sehenswerten Film, um ein intelligentes, kultiviertes Kammerspiel, wie wir sie leider viel zu wenig haben

Der letzte Akt

Produktion: Österreich, Cosmopolifilm
Regie: G. W. Pabst
Verleih: Vita-Films

ms. Wie die deutschen Filmleute, so haben sich auch die Österreicher an die Verfilmung der jüngsten Vergangenheit, der Geschichte des Großdeutschen Reiches, herangemacht. Die Österreicher (vielleicht weil ein schlechtes Gewissen sie plagte) haben sich gar den Führer selber vorgenommen. «Ten Days to Die» heißt ein amerikanischer Bestseller, geschrieben von einem Nürnberger Richter; er diente als Vorlage, nach welcher Erich Maria Remarque das Drehbuch schrieb. G. W. Pabst hat den Film gedreht. Er war vom Stoff sichtlich beeindruckt, denn er warf sich dazu auf von einer «shakespeareschen Tragödie» zu sprechen. Und angeregt von dieser Interpretation, wollte er einen Film machen, der Symbol wäre für Aufstieg und Ende, namentlich für dieses, jeglicher Diktatur, der nationalsozialistischen wie jeder andern. Eine Diktatur kann nur entstehen und bestehen, wenn wir, jeder einzelne von uns, in seiner Wachsamkeit nachläßt. Wir alle tragen die Schuld. Wir müssen wachsam bleiben, daß solches nicht wieder geschieht, und wir dürfen nie mehr Jawohl sagen, wenn einer zum Führer sich aufwirft und befiehlt.

Man hat die Frage gestellt, ob das Böse, wie es in Hitler Gestalt geworden war, ausgelöscht werden könne, wenn man Hitler eben zum Symbol für alles Grauen, alle Abscheu, alle Missetaten und alles Entsetzen mache, das mit ihm in der Geschichte heraufgezogen ist. Die Frage ist falsch gestellt. Denn es wäre irrig, von einem solchen Symbol überhaupt ein derartiges Auslöschen des Bösen in der Welt zu erwarten. Eine Erwartung dieser Art ist kindische, idealistische Schwärmerei. Die Frage muß richtig lauten: Ist es Pabst, da er nun einmal die Absicht hatte, gelungen, das angestrebte Symbol glaubhaft und wirksam zu machen? Und diese Frage ist nun mit einem franken Nein zu beantworten.

Hitler und seine Spießgesellen sind historisch noch zu nahe. Es gibt die Distanz noch nicht, aus welcher eine symbolische Dramatisierung der letzten zehn Tage im Führerbunker gewagt werden könnte. Was Pabst denn auch geglückt ist, ist nichts anderes als eine filmkünstlerisch nun allerdings recht eindrucksvolle Reportage über diese letzten Tage des Führers. Man merkt Pabst auch in diesem Film seine Herkunft aus dem Expressionismus an, man spürt seine Neigung zum wichtigen Bildformat der Russen, man erkennt seine monumentale Stilabsicht. Das gibt einen guten, interessanten, zum Teil sogar fesselnden Film. Aber nicht mehr als eine Reportage — eine weit bessere freilich, als sie in «Es geschah am 20. Juli» anzutreffen war, was ja ebenfalls ein Film von Pabst war. Daß nur die Nebenrollen schauspielerisch überzeugend wirken, ist allerdings nicht dem Regisseur zuzuschreiben. Denn es gibt nun — solange wenigstens als wir das historische Vorbild noch vor Augen haben — einfach keinen Schauspieler, der es zustande brächte, eine solche Ausgeburt wie Hitler nachzuleben. Albin Skoda gibt sich redlich Mühe, er ist in der Erscheinung oft nahe an der Wahrheit, versagt freilich in der Maske und überzeugt nicht durch die Stimme. Sehr gut ist die Rolle eines rebellierenden, das Humane beschwörenden und es mit dem Leben bezahlenden Hauptmanns mit Oscar Werner besetzt, dessen schwermütiges Gesicht Strahlung besitzt. Wir fragen: War es nötig, diesen Film, der, wie gesagt, interessiert, zu drehen? Und wir antworten offen: Nein. Denn wir können nicht anerkennen, was auf weite Strecken hin wie ein Wachsfigurenkabinett wirkt und wirken muß.



Das Liebespaar (Jennifer Jones und Montgomery Clift), das beim Abschied immer wieder gestört wird, hier durch einen jungen Verwandten.