

Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband
Band: 7 (1955)
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: 16.01.2026

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

BLICK AUF DIE LEINWAND

Die Wasser fließen trüb

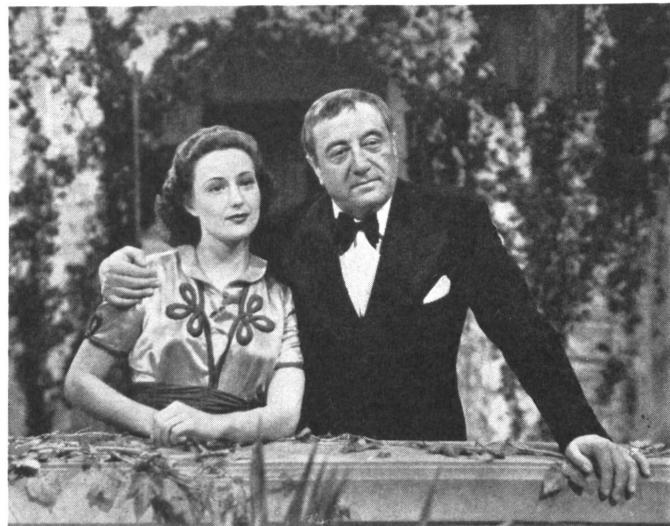
Produktion: Argentinien
Regie: Del Carril
Verleih: Unartisco

ms. Ein argentinischer Film, von dem es heißt, daß er sehr argentinisch sei. Jedenfalls verdient dieser Film, der der erste argentinische ist, welcher in unserem Lande vorgeführt wird, unser Interesse. Er verdient dieses Interesse nicht allein um der ethnologischen Aspekte und der Landschaft willen, sondern auch seiner formalen Art wegen und auf Grund seiner politischen Tendenz. Die Handlung spielt sich im nördlichen Argentinien, im Urwald ab. Arbeiter, die unter goldenen Versprechungen angeheuert werden, in Wirklichkeit aber wie Sklaven gehalten sind, roden dort den Urwald, pflücken die Matéblätter. Keines Lebens gilt etwas. Wie es zur Revolte dieser Arbeiter kommt, erzählt nun der Film auf eine sehr balladeske, keineswegs sympathische Art. Zu den Menschen jener fernen Landstriche gehört nicht nur die Unmittelbarkeit des Ausdrucks, die Kindlichkeit, die Armut und Geduld, zu ihnen gehört auch die Brutalität. Und der Film ist denn auch außerordentlich brutal. Es wird geschlagen, geschossen, geprügelt und gewürgt, vergewaltigt und geschändet, was nur möglich ist — und in der erhitzen, fiebrigen, von Haß und Wut durchschwängerten Atmosphäre dieses Sklavenlagers im Urwald ist eben sehr viel möglich. Die Brutalität, die das Maß des für uns Europäer Erträglichen überschreitet, gehört freilich, das darf man nicht übersehen, in echter Weise zu diesem Film. Sympathisch dabei ist, daß die Blutrüinstigkeiten ohne jenes artistische Vergnügen vorgetragen werden, das die Filme von Luis Bunuel auszeichnet. Im übrigen ist natürlich der Regisseur del Carril, der in dem Film zugleich die Hauptrolle spielt, kein Bunuel. Sein Streifen hat eine konventionelle saubere, teilweise aber eindringliche Form. Die Darsteller sind echt gefüht, ganz im Wesen des Verismus, den Carril offensichtlich anstrebt. Die Geschichte vermag als ein Dokument schlimmster Ausbeutung armer Menschen zu fesseln, wird dann zum Schluß aber unangenehm, als sich die Tendenz des Perónismus durchsetzt und von gewerkschaftlicher Politik und Freiheit für den Arbeiter geschwafelt wird. Wieder einmal kann man feststellen, daß politische Tendenzen, welche Farbe auch immer sie haben, künstlerische Werke verderben: übrigens sehen sie sich alle ähnlich durch ihre Unaufrichtigkeit und pathetische Redesucht.

Die Neureichen

Produktion: Frankreich
Regie: Stephan
Verleih: Emelka

ZS. Es geht in diesem Film um Konventionelles: Zwei reich gewordene Arbeiter und jetzige Geschäftemacher verfeinden sich. Der eine ist ebenso abgefeimt und berechnend, wie der andere zwar massiv, aber menschlich gutmütig, weshalb er die Machenschaften des Kollegen nicht duldet. Selbstverständlich lieben sich ihre Kinder, wobei die entstehenden, teilweise frivolen Verwicklungen schließlich durch den



Raimu und sein Schützling im Film «Die Neureichen», den er durch seine starke Persönlichkeit vor dem Vergessen bewahrt hat.

Sieg des gutmütigen Exemplars der Gattung über den Egoisten und seinen Anhang zum guten Ende gelöst werden.

Dieser alte, an der Oberfläche schwimmende Dutzendfilm hätte keine Existenzberechtigung mehr, wenn er nicht das Wiedersehen mit einem Mann ermöglichte, den erlebt zu haben zu den großen Erlebnissen des Films der letzten Jahrzehnte gehört: mit Raimu. Wie er mit seiner gutmütigen Elefantenhäufigkeit und doch listigen Augen durch den Film tappt, dabei in seiner Ahnungslosigkeit als neureicher Schloßherr in eine Falle zu stürzen droht, um sich dann aber rasch zurechtzufinden und, die Bauernfänger durch seine Klugheit überspielend, alles menschlich und augenzwinkernd in die rechte Ordnung bringt, läßt ihn uns heute doppelt vermissen. Ihm gelingt das Kunststück, aus einem Nichts von Film etwas zu machen, an das man noch lange zurückdenkt.

Orientexpress

Produktion: Italien, Deutschland
Regie: L. Bragaglia
Verleih: Elite

ms. Dieser Film ist eine deutsch-französische-italienische Gemeinschaftsproduktion und verdient deshalb festgehalten zu werden, weil er einem Zyniker besten Stoff liefert für seine Prophetie, wie eine gemeinsame europäische Kunst einmal aussehen würde. Des Spiessers Wunderhorn an Kitsch ist in ihr ausgeschüttet worden. Dabei wäre die Idee so hübsch, ja sie hätte Kraft genug, einen menschlich wärmenden, tieferen Film zu tragen. Der Orientexpress, der sonst immer an dem kleinen Dorfe vorbeifährt, bleibt eines Tages stehen, weil eine Lawine die Geleise verschüttet hat, die Reisenden steigen aus, gehen ins Dorf, und mit ihnen kommt fremdes, sehnsgütig vorgestelltes, geheimnisvolles Leben in das abgeschlossene, einsame Dorf, in dem keiner sich glücklich fühlt, weil jeder in seiner Art von der Welt dort draußen, in die der Zug sonst hinausbraust, träumt. Dies ist die Grundlage der Geschichte. Was nun aber der italienische Regisseur de Bragaglia und seine drei Drehbuchautoren aus Deutschland, Frankreich und Italien daraus gemacht haben, das geht über jede Zulässigkeit an schlechtem Geschmack hinaus. Es fehlt weder der Hochstapler, der sich hier, in der Familie, wo er einquartiert wird, endlich wieder einmahl wohl fühlt, die Kinderchen schaukelt und die Pfeife raucht, es fehlt nicht die Sängerin samt dem sarkastischen, lieblosen Manager, die hier, in der Bergseinsamkeit, ihre Liebe, die Sehnsucht nach ihrer Reinheit wieder entdeckt und deshalb auch prompt an der Weihnachtsfeier, denn es ist Weihnacht, in der barocken Dorfkirche das Ave Maria singt; es fehlt nicht der Journalist, der forscht und frech die Dorfschöne erobert, die Lehrerin, sie und sich selber in mancherlei Liebesungemach stürzend, und den dicken Bürgermeister, der der Schönen nachstellt, ein Brummbär und Geldmacher ist, gar arg erzürnend. Das Ganze ist in süßlichen Farben koloriert, die Musik ist bald süsselnd, bald pathetisch verlogen, die Kulissen sind billigste Konfektionsarbeit, die Schauspieler, unter denen es sogar einige Namen hat, überbieten sich an mimischen Banalitäten; und dem Gebräu, vor dem man immer wieder entsetzt die Augen schließt, hat kein geringerer als Roberto Rossellini seinen Namen als künstlerischer Oberleiter gegeben. So tief ist dieser Mann gesunken?

Un revenant

Produktion: Frankreich
Regie: Christian-Jacque
Verleih: Monopol Pathé

ms. Dies ist ein kurz nach dem Zweiten Weltkrieg entstandener französischer Film, der um zweier Dinge willen von Interesse ist. Einmal bietet er eine glanzvolle schauspielerische Leistung von Louis Jouvet, der hier eine Filmrolle zu verwalten hat, die doch wesentlich besser ist als die meisten Rollen, die er sonst in Filmen übernommen hat. Und zum zweiten ist dieser Film ein Zeugnis dafür, daß der Regisseur Christian-Jacque anderes kann, als das, was er uns in letzter Zeit vorzusetzen beliebt: Wir meinen den melodramatisch angerührten monumentalen Prunk. Hier erweist sich Christian-Jacque in erfreulicher Weise noch als Adept des poetischen Realismus der französischen Vorkriegszeit. Gewiß, nichts von dem, was er an gestalterischen Mitteln der Atmosphäre und der Milieuschilderung vorweist, stammt aus erster, aus seiner Hand, alles ist übernommen und dankbar angewandt. Aber immerhin ist so ein Film entstanden, den man gerne als ein typisches Werk französischen Filmstils bezeichnet: die Poesie der Milieudarstellung, der impressionistischen Fülle von Einzelartigkeiten, der atmosphärischen Malerei.

Worum geht es? Nach Lyon, seine Vaterstadt, kehrt ein Mann zurück, über die reiferen Jahre schon hinaus, Direktor einer Bühnentruppe. Er hatte einst um die Hand einer Kaufmannstochter geworben, war aber von der Familie abgewiesen worden, weil er aus armen Verhältnissen stammte und der Geliebten nicht würdig gewesen wäre. Die junge Frau hat einen anderen geheiratet, hatte sich im Milieu der Bürgerlichkeit und Biederkeit angesiedelt, ohne je Reue zu verspüren, daß sie ein reicheres, menschlich schöneres Leben mutlos hatte fahren lassen. Nun bricht die Erinnerung wieder auf. Der Mann, der sie einst liebte, ist zurückgekehrt, aber die Liebe ist kalt geworden, zurückgeblieben ist der Zynismus des tief Verletzten, der auf seine Art, indem er nämlich den künstlerisch sich versuchenden Sohn seiner ehemaligen Freundin animiert, sich nun rächt. Der Film ist bis an den Rand angefüllt mit der Klugheit des französischen Psychologismus, in dessen Mittelpunkt eine ebenso resignierte wie zynische Klarsicht steht.

Les visiteurs du soir

Produktion: Frankreich
Regie: M. Carné
Verleih: Cinéoffice

ms. Dieser Film, im Jahre 1942 entstanden, markiert den Wendepunkt in Marcel Carnés künstlerischem Schaffen. Was dieser Meister des vielgerühmten französischen Realismus früher geschaffen hat, gehörte durch die Fülle der impressionistischen Detailkunst einem Stil des poetischen Realismus an. Mit diesem Film nun begann Carnés symbolistische Epoche, deren phänomenales formales Ergebnis er seit einiger Zeit (seit «Les Portes de la nuit») nun in Einklang zu bringen versucht mit dem gewandelten stofflichen Interesse der Gegenwart. Seine Bemühungen führen freilich nicht mehr zu überzeugenden Produkten seiner künstlerischen Intention. «Les Visiteurs du soir» sind ein Dokument der Kriegszeit. Da es damals unmöglich war, das Leben in der Gegenwart selbst zu ergreifen, wandte man sich rückwärts, in die Vergangenheit. Carné, Romantiker schon immer durch allen Naturalismus hindurch, griff eine mittelalterliche Legende auf, deren Figuren und Aussage seinen eigenen menschlichen Anschauungen und Anliegen entgegenkamen. Hier, wie in den meisten seiner Filme, fin-



Aus dem Film «Die Besucher am Abend» (Les visiteurs du soir), den Carné in der Absicht drehte, Frankreich in dunkler Zeit auf symbolische Weise Hoffnung einzufüllen.

den wir den Kampf zwischen der richtigen Liebe und der falschen Liebe. Die Mächte des Bösen, so sagt der Film aus, vermögen nie die Mächte des Guten zu besiegen. Der Teufel mag die Gewalt haben, die zwei Liebenden in Stein zu verwandeln und unter die Menschen alle Verwirrung und Verzweiflung zu bringen, darüber aber, daß die Herzen der Liebenden unter dem Steine weiterschlagen, hat er keine Macht.

Carné hat mit diesem Film ganz eindeutig einen Beitrag an die kriegerischen Ereignisse jener Zeit geliefert. Er wollte durch das Symbol seiner Liebesgeschichte, in der der Teufel lebhaftig erscheint, in der die Existenz des Bösen in der Welt qualvoll manifest wird, das von den Deutschen niedergeworfene und besetzte Frankreich zur Hoffnung aufzunehmen. Der große, überschwängliche Erfolg, den der Film damals denn auch erntete, bewies, daß man den Künstler verstanden hatte.

Darüber hinaus aber ist dieser Film als ein Kunstwerk, das er ist, ein Dokument des poetischen Symbolismus, der, von Feyder herkommend und bis zu Cocteau reichend, immer eine Linie in Frankreichs stilistisch so vielfältigem Filmschaffen dargestellt hat. Carné gewinnt höchste Kraft der Poesie aus dem sehr langsam Schnitt des Films, aus den lang andauernden Einstellungen, aus der bald plastischen, bald hell-dunklen Photographie, aus der strengen Komposition der Bilder, vor allem aber aus dem Spiel mit der Zeit, die in ihrem Nacheinander aufgehoben ist. Zeit in diesem Sinne spielt keine Rolle mehr. Die Simultanität der Handlungen bestimmt auf weite Strecken den Zeitbegriff dieses Films. Daraus resultierten die Ansätze zu einer komplexen, mehrschichtig geführten Regie, die den Zauber der Poesie noch erhöhen, die in dem Nebeneinander von realen Figuren und Figuren der außersinnlichen Welt webt. Alles, was vordergründig an Handlungen geschieht, weist auf ein Tieferes und Eigentliches symbolistisch zurück. Mag auch die Poetisierung mit sehr bewußten, intellektuellen Mitteln vorgenommen sein — *l'œuvre d'art est toujours une œuvre de raison*, sagte André Gide vom französischen Kunstwerk schlechthin —, so ist sie doch eine echte, überzeugende Poesie. Es ist eine schöne, gläserne Kühle über diesem Film, der, mag er auch nicht durchgehend gemeistert sein, doch eines der Werke ist, bei denen sich Inhalt und Form nicht mehr auseinanderlegen lassen: In solcher Unzerlegbarkeit zeigt sich das echte Kunstwerk an.

Herr über Leben und Tod

Produktion: Deutschland, Inter West
Regie: V. Vicas
Verleih: Elite

ms. Carl Zuckmayer hat mit seiner gleichnamigen Novelle den Stoff zu diesem Film von Victor Vicas geliefert. Die Novelle zählt nicht zu den bleibenden Dichtungen Zuckmayers, und der Film gehört zu den Filmwerken, die man gleich wieder vergessen darf. Es ist ein Düsterbad, dieser Film. Die Leiden der Seele und des Körpers häufen sich. Die Helden verlieren ihren Vater durch Unfall. Sie heiraten einen Chirurgen und gebiert ein anomales Kind. Daher entfremdet sie sich ihrem Gatten. Das Kind stirbt, sie nimmt sich einen Geliebten, der bald darauf den Tod in den Wellen des Ozeans findet. Dazu kommt die Geschichte einer Operation, die tödlich verläuft, und es wird schließlich, am Schluß, ein Begräbnis recht langwierig und gefühlsduselig ausgestoßen. Auch hier wird mit hohler Konstruktion Geschäft betrieben. So was scheint den Leuten eben zu gefallen. Dabei ist alles unecht, denn mit unangemessenen, unredlichen Mitteln wird das Gefühl, die Teilnahme des Publikums, besonders des weiblichen, angesprochen, das sich solches leider immer wieder gefallen läßt. Daß in diesem Film unsere Maria Schell mitspielen muß und dabei Gelegenheit bekommt, ihre schlechthin bestürzende Fähigkeit der mimischen Spielerei in Schmerz und Lächeln über die erstaunten Zuschauer auszugeben, macht die Sache um der Künstlerin willen, die Besseres verdient, nicht besser. Ivan Desny ist ihr Partner. Der Film hat einige gute landschaftliche Impressionen und ist geschickt photographiert. Es ist schade, daß ein doch zweifellos begabter Regisseur wie Victor Vicas («Der Weg ohne Umkehr») ein so fragwürdiges Werk drehen mußte.

Die Sonne von St. Moritz

Produktion: Deutschland, Berna-Film
Regie: A. M. Rabenalt
Verleih: Sefi-Film

ZS. Typischer Unterhaltungsfilm auf Grund eines alten Vorkriegsromans und deshalb auch ebenso vergangen. Es geht um Mord, Liebe und Gewissen, um einen Vamp, Arzt und eine reiche Fabrikantentochter. Schlüßendlich kommt scheinbar alles rührend mit dem Tod der Schuldigen in Ordnung. Aber es ist kein Ausschnitt aus dem lebendigen Leben, alles ist konstruiert und bleibt trotz gewandter Regie an der Oberfläche.

Warum der Film vielleicht doch einiges Nachdenken verdient, ist das aufgelöste Durcheinander, das er in seiner moralischen Haltung zeigt. Von einer an sich nicht verwerflichen, alltäglich-anständigen Haltung aus, welche äußerlich Schuld und Sühne ihr Recht gibt, ist er doch völlig unklar und oberflächlich in seinen Wertungen. Er verwechselt Mitleid mit der sterbenden Verbrecherin mit Vergebung, sieht in der Liebesleidenschaft einen generellen Entschuldigungsgrund selbst für Totschlag und deckt in dieser und ähnlicher Weise das moralische Chaos auf, in welchem ein früheres Bürgertum (noch vor der Nazi-Zeit) herumschwamm. Es fehlt die Substanz, der klare Boden, die Sicherheit in den moralischen Bewertungen. Ohne religiöse Grundlage, die in diesem Milieu völlig fehlte, gibt es eben dies alles nicht. Vielleicht liegt auch hier eine Wurzel bloß für das, was nachher kam.