

Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband
Band: 13 (1961)
Heft: 11

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: 24.01.2026

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

BLICK AUF DIE LEINWAND

DER PRAESIDENT

Produktion: Frankreich
Regie: Henri Verneuil
Besetzung: Jean Gabin, Bernh. Blier
Verleih: Sadfi

FH. Ein politischer Film, doch von der seltenen, gehaltvollen Art. Der ehemalige Ministerpräsident Beaufort schreibt seine Memoiren, und dabei erlebt er nochmals nicht nur seine grossen Augenblicke, sondern auch solche, die er nicht niederschreiben darf. Da hatte er einen Kabinettschef namens Chalamont, dem er restlos vertraute. Doch als dieser von dem streng geheimen Franken-Abwertungsbeschluss hört, erzählt er davon seiner aus den Kreisen der Hochfinanz stammenden Frau, deren Angehörige so rechtzeitig in Zürich auf die Abwertung spekulieren können. Der Staat erleidet einen Schaden von drei Milliarden. Beaufort jagt ihn fort, nachdem er ihn ein Geständnis hat schreiben lassen. Doch später wird Chalamont Deputierter und greift des Präsidenten weitsichtige Europa-Pläne an. Er weiss, dass er das eher konservativ und national gesinnte Parlament hinter sich hat. In seiner letzten Rede vor seinem Sturz rechnet der Präsident schonungslos mit seinem Widersacher ab. Er vergräbt sich dann auf seinem Landsitz, interessiert sich aber für seine Umgebung, die einfachen Leute, und verfolgt daneben die politische Entwicklung angelegentlich aus der Ferne. Als viele Jahre später Chalamont in einer Regierungskrise als kommender Präsident genannt wird, weiss er, was geschehen wird. Chalamont erscheint auch richtig am Vorabend seiner Ernennung. Er will (und kann wegen des seinerzeitigen Geständnisses) nicht ohne Zustimmung des ehemaligen Präsidenten die Regierung übernehmen. Dieser ist an sich seiner Ernennung nicht abgeneigt, doch als er merkt, dass ihn Chalamont durch das Angebot geheimer Mitregierung gewissermassen kaufen will, und dass er über kein eigenes Regierungsprogramm verfügt, sondern nur das seine übernimmt, verweigert er die Zustimmung. Es liegt am Tage, dass Chalamont kein Staatsmann ist, sondern nur ein ehrgeiziger Streber. Wenn er die Regierung übernimmt, wird der Präsident das Geständnis veröffentlichen. Nicht aus Rache, sondern aus staatsmännischer Sorge um das öffentliche Wohl.

Ausgezeichnet ist der Präsident charakterisiert. Ein Menschenkenner, der sich über seine Mitarbeiter und Zeitgenossen keine Illusionen macht. Doch bleibt er leidenschaftlich dem öffentlichen Wohl ergeben, immer wachsam, auf das Höchste bedacht, vom Ethos des echten Staatsmannes getragen. Mit einer Art hochgemuten Pessimismus berichtet er, wen er sich alles zu Feind gemacht hatte, wie er von links und rechts beschimpft, verdächtigt, beleidigt wurde. Ein sehr ernüchterndes Bild der parlamentarischen Demokratie, wie sie Frankreich und andere Länder kennen (wir zu unserm Glück nicht), doch zitiert er einmal das Wort Montesquieus: "Die Demokratie ist die schlechteste Regierungsform, mit Ausnahme von allen andern". Es ist unverkennbar das Bild Briands, den Gabin auch in seiner äusseren Maske nachzuahmen sucht, das hier entworfen wird, jenes Briand, der, heute schon fast vergessen, ein weitsichtiger Verfechter der europäischen Einigung war.

Gabin gibt als Präsident eine seiner besten Leistungen, intelligent illusionslos bis zum Zynismus, doch heimlich völlig seinen Idealen hingegen und deshalb im Einklang mit sich selbst. Blier zeichnet demgegenüber den ehrgeizigen Streber eine Nuance zu unbestimmt, doch bleibt auch hier eine gute Leistung. Einer der wenigen Filme, der ganz ohne Liebeskonflikte auskommt, denn das Herz des alten Zynikers gehört seinem Volk.

Es wird zwar etwas viel geredet, doch liegt das im Stoff begründet. Gestaltet ist der Film mit einer Zurückhaltung, die stellenweise an dokumentarische Reportage grenzt, jedoch gerade dadurch den Eindruck der Lebenslichkeit unheimlich steigert. Grossartig, wie es in Frankreich möglich ist, filmisch hinter die Kulissen der Politik zu zünden, das ganze Parlament mit nicht eben erfreulichen Resultaten zu durchleuchten. Anderswo, auch bei uns, wäre das kaum möglich. So ganz nebenbei wird ein tüchtiges Stück staatsbürgerlicher Unterricht verabreicht, und die Kritik wandelt sich zu einem eindringenden Aufruf zur ständigen Wachsamkeit, dem unerlässlichen Preis für die Freiheit.

L'AVVENTURA (Die mit der Liebe spielen)

Produktion: Italien
Regie: M. Antonioni
Besetzung: Gabriele Ferzetti, Monica Vitti, Lea Massari, Dominique Blanchard
Verleih: Europa-Films

ms. Michelangelo Antonioni, der mittleren Generation der italie-



Entscheidende Parlamentssitzung, in der der Präsident im gleichnamigen Film die Deputierten schonungslos durchleuchtet wird.

nischen Filmkünstler angehörend, hat 1950 mit "Cronaca di un amore" begonnen, mit dem Film, der von der hoffnungslosen Liebe eines armen jungen Mannes zu einem Mädchen aus grossbürgerlichem Hause erzählt. 1951 folgten "I vinti" ("Die Besiegten"), drei miteinander verflochtene Geschichten von verlorener Nachkriegsjugend aus "guten Häusern". Vier Jahre später wandte sich Antonioni mit "Le amiche" einem Roman von Cesare Pavese, seinem Freund, zu, womit er die in den beiden ersten Filmen begonnene, künstlerisch vollkommene, von der Poesie hinfälligster Sensibilität überhauchte Studie des Bürgertums zur Vollendung führte – eines Bürgertums, das, in seiner Sicht, unbeweglich, phantasielos, unbelehrbar und erschöpft in seinen sozialen Positionen und Vorurteilen verharrt; eines Bürgertums, das unfähig ist, je wieder vitale Kräfte zu sammeln, das ausserstande ist, in sich Machtströme des Gefühls und der Leidenschaft zu entfesseln, seine seelische Armut, seine Gemütsstrenge zu überwinden. Der Standort, von welchem aus Antonioni solche Kritik, die eines hassliebend an die Kritisierten gefesselten Künstlers, vorbrachte, war der einer der linksextremen Ideologie verpflichteten Opposition.

Mit "Il grido", 1957 entstanden, kehrte Antonioni überraschend dem Bürgertum den Rücken zu. Jetzt übertrug er seinen Pessimismus, mit dem er, entlarvend, die Welt des Bürgertums als eine Welt des Verfalls, des Skeptizismus und der Müdigkeit betrachtet hatte, in das völlig andere Milieu der Arbeiter. So offenbarte Antonioni, dass sein Pessimismus wohl etwas anderes noch ist als nur die Denunziation einer dekadenten Klasse, dass er letzten Endes der konstitutionelle Pessimismus eines Mannes ist, der darüber verzweifelt, dass alle Schlachten geschlagen sind. "Il grido" erzählte von einem Arbeiter, der sich plötzlich vor der Tatsache sieht, dass sich seine Geliebte, eine verheiratete, nun aber durch den Tod ihres Gatten frei gewordene Frau, von ihm entfernt hat und ihn, der sie heiraten möchte, zurückweist. Der Mann zerbricht, sucht andere Frauen auf, sucht Vergessen, bei keiner aber entdeckt er die starken Gefühle wieder, und auf Irrwegen, die ihn immer tiefer in seine Verzweiflung verstricken, kehrt er endlich zurück zu jener, die ihn weggestossen hat, und buchstäblich gebrochenen Herzens stirbt er zu ihren Füßen.

"Il grido" gehört zu den schönsten Filmen, die im vergangenen Jahrzehnt geschaffen worden sind. Er zeigt nicht nur die äusserste Position Antonionis, seine schrecklichste Verhärtung in seinem Pessimismus, an, er macht auch deutlich, wie eine Kunstschule, der Neorealismus, sich wandelte; wie dieser Neorealismus, der sich nach dem Krieg zunächst ganz dem sozialen Alltag und der Verflechtung der Menschen ins Kollektiv dieses Alltags zugewandt hatte, im Tieferloten mehr und mehr die Schichten des Sozialen durchbrach und die Persönlichkeit, die einmalige und unverwechselbare Persönlichkeit, von neuem entdeckte. Es gehört zur Ironie der Geschichte des Neorealismus, dass eine Kritik, die sich einseitig auf ein soziologisch-marxistisches Verständnis der Filmkunst festgelegt hat, gerade an einem ihrer Lieblinge, an Antonioni, feststellen muss, wie sich seit Jahren diese Wandlung und Abkehr aus den linksideologisch fundierten Positionen des neorealistischen "Cinéma social" der vierziger Jahre vollzieht. Es gehört zur Ironie, dass neben Fellini gerade Antonioni, der jenem im künstlerischen Anspruch gleicht, doch in der Lebenssicht entgegengesetzt ist, sich mit der rein

phänomenologischen Sozialkunst, die anklagte und im besten Fall die Humanität beschwor, nicht mehr begnügen kann, weil der Mensch zwar wohl ein soziales Wesen, aber auch mehr ist, eine Persönlichkeit, deren seelische Wirkkräfte ins Unerforschliche, Unbenennbare, ins Irrationale hinabreichen.

Dass gelangt zu völliger Klarheit in "L'avventura". Unbefangen und unbeschadet kann Antonioni wieder ins Milieu des Grossbürgertums zurückkehren. Jetzt kommt es ihm ja auf die Kritik nicht mehr ausschliesslich an. Unterschwellig ist soziale Kritik natürlich da, nicht anders als bei Federico Fellini, der in "La dolce vita" in seine barock-träumerischen Ueberhöhungen des Lebens ja auch sozialkritische Willensäusserungen eingeflochten hat (freilich nicht allein gegenüber der feudal lebenden Oberschicht, sondern - was immer wieder vergessen wird - gegenüber jeglichem Volksstand: Sozialkritik ist bei Fellini stets und vor allem Zeitkritik). Antonioni hat den Menschen, wie er ihn spezifisch in den Verstrickungen des Lebens sieht, im Auge: den Menschen, der in aller Wege Sackgasse verrannt ist, schicksalhaft, da es zum Leben gehört, dass keiner ausweichen kann; den Menschen, der zwar lieben möchte und dessen Lenden die Liebe versprechen, und der entdeckt, dass es sich nur um ein Surrogat der Liebe handelt; den Menschen, der, wie der Held von "Il grido", in seiner vitalen Kraft zerbricht, oder der, wie der Held von "L'avventura", von Frau zu Frau die Bestätigung seiner Sehnsucht nach der Liebe sucht, irrend, verzweifelt, hoffnungslos sucht, irrend, verzweifelt, hoffnungslos umgetrieben. Die Existenz der Helden Antonionis, ob sie nun aushalten, wie der Held von "L'avventura", oder ob sie sich auslösen, wie der Held von "Il grido", ist ein einziger gellender Schrei aus der Tiefe ihres Elends angesichts der Gnadenlosigkeit des Daseins, dessen Verhältnisse für sie unabänderbare Zustände und Mauern um ihre Einsamkeit sind.

*

Man kann sagen, dass die weltanschauliche Haltung Antonionis die eines lichtlosen Pessimismus ist. Der Mensch, gegen seinen Willen in die Welt geboren und mit den Wechselfällen des Lebens bis zum Tode oder bis zum seelischen Zerbrechen, das nur ein anderer Tod ist, beschäftigt, ist unrettbar isoliert in das Schicksal, eingeschlossen in eine undurchdringliche Diesseitigkeit, in die keine Gnade einzuströmen vermag. Nichts gibt es, wie etwa bei Vittorio de Sica, von jener tröstlichen Zuversicht einer Hoffnung, dass die Liebe die Krusten der Einsamkeit zu sprengen vermöchte. Nichts gibt es von jener Menschenliebe, die weiss, dass Gott denen am nächsten ist, die in unsagbares Leid versinken. Nichts gibt es von der Transzendenz eines Fellinischen Werkes, zu dem Antonionis Kunst - in ihrer Aussage - der direkteste Gegensatz ist. Und doch?

*

"Il grido" war ein Werk der lichtlosen Verzweiflung, schon landschaftlich dafür sinnhaft, zeigte es doch ein Italien, das völlig abgekehrt von der Sonne, ein Italien in Nebel, Regen, Kälte, in Trostlosigkeit versunken, ein Land der überspülten Deiche, der Sumpfgelände, der unerbittlich schlagenden Brandung des Meeres: ein einziges winterlich trübes Grau der Landschaft und des Lebens. Und nun, in "L'avventura", Sonne, die glutheiss stechende Sonne Siziliens. Aber sie ist nicht Symbol der Lebensheiterkeit. Die Ferne jeglicher lebensfreudiger Italianità, wie der konventionelle Film sie vorgaukelt, ist umso erschütternder spürbar. Sonne, die sengt, Sonne, die aufrisst; und das Meer, brandend und von Sturmwut gepeitscht, der Abgrund, in den alles Leben hinabstürzt. Antonioni hat einen ausgeprägten, einen hinreissend kunstvollen Sinn für den "état d'âme" der Landschaften, und er setzt diese Landschaften stets auch zu Gleichnissen des Seelenzustandes, in denen sich seine Menschen befinden; zu Gleichnissen, die aber ganz innermenschlich sind, die nie für metaphysische Räume sprechen, wie es die transzendierenden Landschaftsdarstellungen Fellinis tun. Bei Fellini ist das

Meer das Element, in dem die Taufe stattfindet, der Ort der Begnadung des ins Leiden und in die Schuld verstrickten Menschen ("La strada"). Bei Antonioni ist das Meer das Element, das verschlingt, und in seine Unermesslichkeit sinken jene hinab, die das Leben nicht mehr aushalten, jene, deren Sensibilität so ins Feinste verästelt und verzärtelt ist, dass sie den Ansturm des Gefühls, so es einmal über sie hereinbricht, nicht mehr zu bestehen vermögen; daher suchen sie freiwillig, wie die erste Geliebte des Helden von "L'avventura" den Tod, im Meer.

*

Nun geschieht es aber, dass dieser Held nicht untergeht. Er, der äusserlich kräftige, in seiner erotischen Unersättlichkeit starke Mann, der Treue nicht bewahren kann, weil Treue die Dauer des Gefühls verlangt, ist zwar nicht imstande, diese Dauer zu leisten, aber er ist auch entsetzt darüber, dass er dies nicht zu tun vermag. Er leidet an der Fragilität seines Gefühls, und seine Verzweiflung darüber, dass er die Dauer nicht zu finden imstande ist, ist gleichsam ein Eingeständnis der Sündhaftigkeit. Zwar mag bei Antonioni, dessen Werk ganz ohne religiöse Erhellungen auskommt, ein Begriff, wie Sünde wohl fehl am Platz sein. Jedoch psychologisch gesehen, ist es so, dass sich aus der Verzweiflung, Dauer des Gefühls nicht zu finden und nicht schenken zu können, eine Erkenntnis ergibt, welche der Einsicht der Reue nicht fern ist. Diese Reue ist es schliesslich, welche die harten Schalen der Einsamkeit ein wenig aufricht und sie durchlässig macht für eine Gebärde der Hoffnung, einer ganz leisen, fast schüchternen Hoffnung: wenn am Schluss die Frau, der sich der Mann versagte, weil er das Abenteuer ihres Besitzes schon genossen und weil es ihn weiter getrieben hatte, dem Weinenden sachte die Hand auf die Schulter legt, so liegt in dieser Geste der Vergebung die Möglichkeit, oder doch die Ahnung einer Möglichkeit, dass es in der Einsamkeit jedes einzelnen Menschen einen Trost gibt: dass es von Mensch zu Mensch, in der Liebe, ein Zueinander geben kann, das rettend zu wirken vermag; dass stark wird, wer seine Schwäche mit einem anderen, der ebenfalls schwach ist, zusammen tut, und dass die Zerschendlichkeit des eigenen Gefühls, seine vitale Untauglichkeit, die Bedingung ist, dass man sich so zum Leben findet. Antonioni gibt, andeutungsweise, zaghaft nur, am Schluss ein Bekenntnis, das jenem eines Ingmar Bergman in "Wilde Früchte" ähnlich lautet: nur dass Bergman als ein nordischer Magier, aus tiefer religiöser Beunruhigung, leistet, was Antonioni vollbringt als ein Künstler der psychologischen Ergründung.

Dieser Ergründung, die - stellt man sie sich im Raume vor - sich hinabwindet wie die Spiralen eines Bohrers, bedingt denn auch den künstlerischen Stil Antonionis: der Stil einer faszinierenden optischen Kontinuität, die zur epischen Breite hindrängt und voller leitmotivischer Bezüge ist, so dass diese Kunst in ihren vielfältigen visuellen und sinnhaften Verwinkelungen oft schwierig zu begreifen ist. Die Empfindsamkeit, mit der Antonioni in differenziertesten Tönungen, in genussvoller Langsamkeit, mit der Energie einer Kamera, die das Geheimnis des Menschen aus jeder Pore gleichsam herauswinden will, erzählt, ist für den, der für die Darstellung solcher innerer Realität empfänglich ist, ein hohes künstlerisches Erlebnis. Und die Einmaligkeit dieses Stils, der formal etwa auf den Schnitt verzichtet und alle Aussage einzig der behutsam sich über Gesichter und Landschaften, Wohnräume und Gebäuden tastenden, nie zur Ruhe kommenden, nie aber auch zur Hast verführten Kamera, dem "Tuschepinsel" dieses Filmkünstlers, anvertraut - die Einmaligkeit dieses Stils fordert, dass ein solches Filmwerk ungekürzt in seiner Spieldauer von nahezu drei Stunden, vorgeführt wird.

ES BEGANN IN NEAPEL (It started in Naples)

Produktion: USA.
Regie: Shavelsons
Besetzung: Clark Gable, Sophia Loren, Vittorio de Sica
Verleih: Star-Films

ms. Italiener verwerfen, wenn sie reden, die Hände, singen, wenn sie verliebt sind zur Mandoline; reden, wenn sie zuhören sollten, ununterbrochen; halten den Fahrplan nicht ein, trinken ständig Wein, essen Spaghetti mit schmatzendem Wohlbehagen, nützen die Touristenaus und haben, wenn sie lieben, keine Hemmungen: so sieht der aus dem Ausland eingereiste Tourist Italien, so sieht es Hollywood, das diesen Film in Neapel und auf Capri gedreht hat. Sophia Loren öffnet sich selber nach, indem sie, mit ihren Rundungen lockend, die Männer, vor allem einen Amerikaner, verführt, und Clark Gable (hier in einer seiner letzten und unglücklichsten Rollen zu sehen) muss diesen Amerikaner mimen, der im Anblick der Lorenschen Glutäugen schliesslich seinen angeborenen Puritanismus aufgibt und fast ein Italiener wird. Damit das gelingt, muss Clark Gable zuerst noch in der Blauen Grotte von Capri schwimmen, der üppig zarten Loren nach, und selbstverständlich ist ein kleiner Bub da, der den Rest der Kuppellei besorgt, der Sprössling von des Amerikaners Bruder, der Italien schon vor jenem entdeckt hatte; ein Schlingel von acht Jahren, der, wie jeder Italienerbub, selbstverständlich Zigaretten raucht, erst um zwei Uhr nachts zu Bett geht und neunmalweis über die Frauen daherredet. So schlicht nimmt sich in Herrn Shavelsons Gemüt, das in Hollywood domiziliert ist, die italienische Menschenart aus. Hätte er wenigstens Humor dieser Regisseur; aber er hat ihn nicht, er hockt breitspurig in einer Trattoria und findet es schon lustig, dass er das Weinglas schwenken kann.



Frau und Mann, die unter der Liebe leiden, ist das Thema des sehr anspruchsvollen, hintergründigen, auch umstrittenen Films "L'avventura"

LYSISTRATA

Produktion: Deutschland
Regie: Fritz Kortner
Besetzung: Barbara Rütting, Romy Schneider
Verleih: Columbus-Films

ms. Ueber Fritz Kortners Neugestaltung von Aristophanes attischer Komödie "Lysistrata" ist in Kürze alles zu sagen. Kortner hat seine Neuinterpretation des altgriechischen Stoffes fürs deutsche Fernsehen geschaffen. Unbegreiflicherweise entstand um diesen "Fernsehfilm", den wir nun auch auf der Kinoleinwand sehen, eine schreckliche Aufregung. Man fürchtete für die Moral. Denn ist es nicht grässlich, auf dem Bildschirm des Fernsehgerätes den Ehestreik zu verherrlichen als das Mittel die Männer zur Vernunft und vom Kriegsspiel wegzubringen? Des Aristophanes Komödie ist bekannt. Sie hätte, da man sie schon in der Schule liest, die Aufregung nicht nötig gehabt. Und Fritz Kortners Nachschaffung ist ihrerseits der Diskussion kaum wert. Was hat er getan. Er hat eine Rahmenhandlung darum herumgelegt, in welcher Atomphysiker, Bühnenkünstlerinnen und Journalisten auftreten. Diese Leute haben die Aufgabe, billigste und weinerlichste, vor allem aber völlig unstichhaltige Argumente herunterzuleiern gegen eine militärische Wachsamkeit, gegen die genügende Rüstung, gegen die Atomausrüstung des Westens. Man kennt das aus dem bereits abgedroschenen Vokabular der Atomgegner. Und bei Kortner wird die Sache noch leerer, weil es sich schlichter Weise dumm ausnimmt auf dem Hintergrund von Aristophanes' zeitloser Komödie, die sich einer Utopie, nicht aber einer eifernden Rechthaberei, wie Kortner, verschrieben hat. Item, das Ende ist das, dass der Atomphysiker, Ex-Nazi und Opportunist, nicht nach Amerika geht, sondern unredlich im Lande bleibt, womit er für die friedliche Lösung der Weltprobleme in Richtung von Ost nach West allerlei beiträgt. Und seine ehemals ehestreiklusterne Gattin flüstert ihm zum Dank ein süßes Geheimnis ins Ohr. So einfach sieht die Welt in den Augen eines grossen Künstlers wie Fritz Kortners aus. Kortner ist ein guter Bühnenregisseur, von Film hat er keine Ahnung. Nur so hat er überhaupt darin einwilligen können, dass man seine Fernsehinszenierung als Film herausbrachte. Was auf dem Bildschirm angeht, die schlechte Ausleuchtung nämlich und die Papdeckelkulissen, gerät im Film miserabel. Wie schon bei "Wir Kellerkinder" hat das Fernsehen, wenn es seine "Meisterwerke" direkt auf die Kinoleinwand übertrug, bewiesen, dass es nichts anderes erreicht, als eine Niveausenkung der Filmkunst.

CIMARRON

Produktion: USA.
Regie: Anthony Mann
Besetzung: Glenn Ford, Maria Schell, Anne Baxter,
Arthur O'Connell
Verleih: MGM-Films

ms. Zu Beginn des Jahres 1889 wurde ein Grossteil des Indianergebietes von Oklahoma den weissen Siedlern zur Bebauung freigegeben. Von diesem historischen Datum geht "Cimarron" aus. Dem Film liegt ein Wälzer von Edna Ferber zugrunde. Es ist die Geschichte der Pioniere, eines unter ihnen, eben dieses Mannes Cimarron, den es an keinem Orte lange duldet, den es immer wieder an die "Grenze", westwärts, treibt, der Frau und Kind verlässt, weil die Ferne ruft, das wilde, unbestellte Land, das die Hand des Herrn verlangt. Leider ist die Geschichte zu lang, sie reicht bis in den ersten Weltkrieg hinein, wo der Held, der ruhelose Wanderer, fällt. Wildwester sind immer besser, wenn sie sich einer gewissen Kürze in der Fabel befleißigen. Anderwärts wird aus ihnen ein Schmöcker, wie hier, wo man von der einstigen Pranke eines Anthony Mann nichts mehr spürt. Gewiss, es gibt einige Sequenzen, wo man sieht, dass einer am Werke gewesen ist, der ein Meister sein kann - wenn er sich aufrafft. Es gibt die herrliche Sequenz der Landaufnahme: tausende von Wagen und Karren, hunderte von Reitern brausen übers Land weg, jeder seinem Clam, seinem Stück Boden zu, das er für sich will und das ihm gehört, wenn er als erster ankommt. Das hat Wucht, Tempo; aber der Rest des Filmes ist fade. Auch die Figur "Cims", des Mannes, der die Journalistenfeder so sicher handhabt wie die Pistolen und der beinahe Gouverneur des neuen Staates wird, gibt auf die Dauer wenig her, weil sie nicht, wie es sich gehörte, auf dem Sattel sitzen und reiten und kämpfen darf, sondern immer wieder Süssholz raspeln muss - Glenn Ford, der dessen Helden spielt, gibt sich alle Mühe, mit Maria Schell liebevoll umzugehen. Die Schell siedelt im übrigen ihre Schauspielkunst nach wie vor zwischen bitteren Tränen und süßlichem Lächeln an. Mehr kann sie nicht.

LAND DER TAUSEND ABENTEUER (The Big Sam) (North to Alaska)

Produktion: USA.
Regie: A. Asquith
Besetzung: John Wayne, Fabian, Stewart Granger,
Ernie Kovacz, Capucine
Verleih: Fox-Films

ms. Der grosse Sam ist so recht der Held nach dem Herzen jedes Buben und folglich nach dem Herzen jedes Mannes, in dem ein Stück Bub lebendig geblieben ist. Und auch den Frauen gefällt er, denn ein so rabauziges Männervolk, das dennoch so viel Feingefühl in sich hat, muss alle Sinne packen. Der grosse Sam, dem John Wayne seine mächtige Figur leiht, ist Goldgräber in Alaska und will seinem Partner, dem eine Frau das Herz gebrochen hat, eine neue Braut verschaffen - was zu dem Ende führt, dass er selbst ans Gängelband gerät. Die Handlung tut wenig zur Sache; jede andere Fabel hätte es auch getan. Worauf es ankommt, ist der Schmiss und der Humor, mit dem die brave Geschichte erzählt wird, und Schmiss und Humor hat Henry Hathaway ausgestreut.

Der Film beginnt mit einer solennen Schlägerei und endet mit einer, die noch solenner ist: seit "The seven sinners", wo der gleiche John Wayne neben Marlene Dietrich seine harten Fäuste an den Kinnbacken widerspenstiger Kerle trainiert hatte, hat man eine so amüsante Tracht Prügel nicht mehr auf der Leinwand gesehen. Brutal? Keine Spur, denn wo das Faustgefecht so über jeden Realismus hinausgehoben, so balletthaft choreographiert ist, da wird es wirklich zum köstlichen Tanz, und selbst der unter den Zuschauern, dessen Gemüt von zartesten Ansprüchen ist, lacht sich seine Seele gesund. Hathaway hat die Szenen, die notwendig sind, bis wieder ein neuer Faustschlag durch die kühle alaskische Luft sausen kann, mit Tempo und Ironie inszeniert: so wirkt dieser Film fröhlich und unterhaltsam ohne die sonst üblichen Einlagen der sirupsüßen Gefühlshudelei, und man kommt um den Eindruck nicht herum, dass es eben doch möglich ist, intelligente, weil ironische Abenteuerfilme zu drehen.

DAS ZEITGESCHEHEN IM FILM Die neuesten, schweizerischen Filmwochenschauen

Nr. 967: Kernforschung und Elektronengehirn - Lobenswerte Liebhaberei; Sammeln alter Musikinstrumente - Qualitätsarbeit: Blick in ein Aluminium-Schweisswerk - Internationale Hundsausstellung in Luzern - Davis-Cup.

Nr. 968: Die Laoskonferenz in Genf - Eröffnung der "Hyspa" - Charles Veillon-Preise - Tour de Romandie.



John Wayne im "Land der tausend Abenteuer", einem heiteren Abenteuerfilm