

Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband
Band: 14 (1962)
Heft: 23

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: 09.01.2026

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

BLICK AUF DIE LEINWAND

LIEBE 1962

(L'eclisse)

Produktion: Italien

Regie: M. Antonioni

Besetzung: Monica Vitti, Alain Delon

Verleih: Majestic

ms. Mit "L'eclisse" schliesst Michelangelo Antonioni (vorläufig) die Reihe der Filme ab, die - mit "L'avventura" beginnend und mit "La notte" fortgesetzt - die Krise unserer Zeit am Symptom der Zerstörung des Gefühls sichtbar zu machen versuchen. "L'eclisse" rundet die Tragödie dieser in drei Aspekten angeleuchteten Zerstörung zur Trilogie: "L'avventura" war die Tragödie des Mannes, dessen Liebe sich nicht mehr zu sammeln vermag in der Treue zu einer Frau; die Tragödie der Vergeblichkeit allen Bemühens, im Erlebnis gesammelter Liebe seine eigene Identität wieder zu finden; die Tragödie des Mannes, der in der caritashafte Hinneigung der Frau zuletzt nur noch eine Pause des Ausruhens, nie mehr aber Ruhe erlangt. Der Held von "L'avventura" leidet, dass er nicht mehr lieben kann. Und auch der Held von "La notte" leidet noch. Die Unmöglichkeit zu lieben, hat ihn mit bitterster Erkenntnis angefallen, aber er möchte lieben, möchte sein Gefühl reif und stark haben. Zur Verwirklichung dieses Wollens fehlt ihm indessen die Begabung; die Fähigkeit zu lieben ist verkümmert, weil die Fähigkeit, sich einem anderen Menschen mitzuteilen, verkümmert ist. Es gibt bei diesem Menschen Antonionis keine Kommunikation mehr: an ihre Stelle tritt, im Verhältnis zwischen Mann und Frau, so nur noch der konvulsive Genuss der Sexualität (man erinnert sich an jene Szene der gewaltsam gesuchten Vereinigung am Schluss von "La notte"). Dem Helden von "L'eclisse" fehlt nun sogar noch die Fähigkeit des Leidens, die die Männer von "L'avventura" und "La notte" immerhin zu Suchenden gemacht hatte. In "L'eclisse" ist das Gefühl endgültig in Stücke zerschlagen. Die Welt ist zerbrochen, und Finsternis liegt über ihr.

Antonionis Filme sind keine Filme der "Erzählung", obgleich sie alle einen erzählerisch noch erfassbaren Ausgangspunkt besitzen. Denn so sehr Antonionis Kunst eines "cinema intimistico" sich darauf konzentriert, alle Handlung aufzulösen in ein Abtasten und Aufzeichnen innerer, vom Bewusstsein kaum erhellerter Entwicklungen, und sich ferner darauf konzentriert, in der Darstellung dieser oft unmöglichen Verschiebungen im seelischen Haushalt eines Menschen Ideen sichtbar zu machen, so genau bleibt diese Kunst stets auch der Realität verbunden: äußerlich schon, indem Antonioni höchst selten und ausnahmsweise im gestellten Dekor arbeitet, sondern als Umwelt für seine Menschen die Landschaft wirklicher Städte vorzieht. In "L'avventura" und "La notte" war es die Landschaft Mailands, in "L'eclisse" ist es Rom, ein modernstes Wohnquartier der Kapitale, und Oertlichkeiten aus dem alten, besonders dem päpstlichen Rom. (Was einzelne Kritiker, die ausserstande sind, etwa die Nummernschilder an den Automobilen zu entziffern, dennoch ungerührt von Mailand als dem Schauplatz des Films reden lässt). Und selbstverständlich das Haus der Börse, denn die Börse ist in diesem Film nur das Sinnbild für eine zivilisatorische Welt, in welcher die Begebung für das Gefühl ausgetrocknet ist.

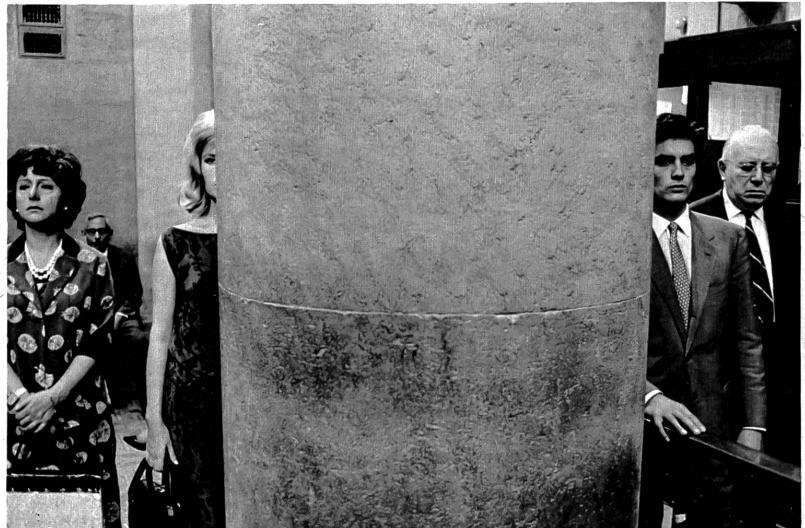
Landschaft bedeutet bei Antonioni (so sehr wie bei Fellini, seinem künstlerischen und weltanschaulichen Antagonisten) immer etwas. Sie ist nicht zufälliger Dekor, sondern Kontext des Menschen; der Mensch spiegelt sich in ihr, erkennt sich an ihr selbst. Es ist die Landschaft der modernen Architektur aus Beton, Glas und Stahl, welche die Menschen Antonioni charakterisiert. Jene Architektur, die formale Eleganz, raumkörperliche Vollendung und Schönheit besitzt, die aber gerade in dieser Schönheit, welche so viel Glätte hat, in dieser Eleganz, welche nur scheinbare Vitalität ausstrahlt, in dieser Vollendung, welche keine Meisterung der Kraft, sondern die Erzwingung einer Harmonie ist, Zeichen der Sterilität ist. Die Menschen leben ohne Beziehung zu dieser Architektur, sie haben keine Kommunikation zu den Häusern, in denen sie leben, und sie schreiten einsam, allein durch die breiten Straßen, welche durch die modernen Quartiere führen; die Straßen sind breit, unüberschreitbar breit zwischen den Menschen, dem Mann und der Frau, zwischen Piero und Vittoria, die die Helden dieses Filmes sind. So ist, was die Landschaft einer Stadt betrifft, im Film Antonionis nichts zufällig, sondern ein jedes Ding von Bedeutung und Sinn.

Piero, der junge Mann, Agent an der Börse, erfolgreich und seiner selbst sicher, fühlt sich nicht mehr beunruhigt in seiner Welt ohne Kontakt. Er hat keine Vergangenheit mehr, haust einzlig, ohne selbst mehr das dumpfe Gefühl der Unbehautheit, in der Gegenwart. Wenn er mit Vittoria ins bürgerliche Haus seiner Eltern geht, in ein Haus mit alten Möbeln, schweren Vorhängen, Bildern in

dicken Goldrahmen und mit Nippssachen auf den Kommoden, dann erkennt man, dass in diesem Haus selbst kein Leben mehr ist, dass das Leben von draussen nicht mehr hereingelangt. Vittoria, die am Fenster steht, die Vorhänge zur Seite schiebt und auf die Straße blickt, wo ein paar Leute aus der Kirche herausstreten und ein Soldat, an die Mauer gelehnt, auf seine Freundin wartet, begreift mit einem Schmerz, der immer nur die Erneuerung eines lang gefühlten Schmerzes ist, dass das Leben dort draussen vor sich geht; und obgleich sie liebt, weiß sie schon, dass die Hingabe an Piero die Erfüllung nicht bringen wird, nach der sie sich sehnt. Das breite Ehebett der Eltern, auf welches die beiden jungen Menschen niedersinken, ist in Wahrheit ein Grab, in das sie versinken.

Ein Irrtum allerdings wäre es, zu meinen, die Kunst Antonionis sei symbolistisch. Nichts liegt dem Italiener ferner. Er bleibt stets und in jeder Situation realitätsbezogen, nur wird bei ihm die Realität über die Beschreibung hinaus eben auch Zeichen: Zeichen für den Menschen, seine geistige Situation, seine innere Krise. So ist die Börse, an welcher Piero sein Auskommen und seinen Erfolg findet, zunächst die Umschlagstätte des Geldes und des Erfolges, denn Geld bedeutet: das fieberige Treiben an der Börse ist sozialrealistische Beschreibung einer Arbeitssituation, ist - in einer zweiten Schicht dieses Beschreibens - sozialkritische Notiz zur Wirtschaftsform des Kapitalismus (zu welcher Antonioni stets eine skeptische Haltung eingenommen hat); ist aber, in der tiefsten Schicht, das - in keinem Augenblick seine Verbindung zur Realität verlierende - Zeichen, an welchem am genauesten ablesbar wird, was Antonioni sagen will: in einer Zivilisation des Erfolges und des Geldes, an welchem sich der Erfolg misst, der Technik und der Nützlichkeit des Lebens als Maschinerie und Berechnung hat es keinen Platz mehr für Gefühle, die das Funktionieren der modernen Gesellschafts- und Arbeitsmaschinerie nur stören würden. Gefühle sind heimatlos geworden, der Mensch modernen Zuschnitts weißt mit ihnen nichts mehr anfangen, er entflieht ihnen, sofern Reste davon noch vorhanden sind, tötet sie ab, fühlt sich ungestört, wenn sie tot sind. So erscheint Piero, für den die Liebe nur ein Zeitvertreib zwischen Börsengeschäften (zwischen "Arbeit" schlechthin) ist, für den sie keine Kraft der Bindung, Erfüllung, keinen Sinn des Reifens mehr hat. Das Lebendige, weil es sich nicht berechnen lässt, ist aus seinem Dasein verbannnt.

Vittoria, mit welcher Piero einige Tage verbringt, ist auf der Suche nach Liebe. Sie ist als Frau noch tiefer verwurzelt in einer Gefühlswelt, die Piero nicht mehr kennt, die er sogar schon nicht mehr als eine zu überwindende betrachtet, weil er nicht einmal mehr eine Ahnung davon besitzt, dass es sie geben könnte. Vittoria hat diese Ahnung noch, hat die Sehnsucht nach dieser Welt des Gefühls, die das ganze Leben wie aus einem Urquell heraus tragen würde. Sie sucht ständig nach diesem Urquell: wenn sie sich, von Photographien aus Afrika, die im Hause einer Freundin an den Wänden hängen, inspiriert, als Negerin verkleidet und im ungefesselten Rhythmus, des Tanzes den Anschluss an die irrationalen Ströme des Lebens zu erhaschen glaubt; wenn sie, in einem Flugzeug sitzend, im Erlebnis der Höhe, des freien Schwebens über Wolken, in der Versuchung zum Sprung in die bodenlose Tiefe, die Intensität des Fühlens steigert; wenn sie, in der Liebe, durch Hingabe und Vereinigung den Augenblick der unaufhebbaren seelischen und körperlichen Kommunikation



Frau und Mann leben getrennt und beziehungslos nebeneinander, Antonioni's pessimistic Deutung unserer Zeit (Monica Vitti und Alain Delon)

erwartet. Sie wird enttäuscht - nicht allein darum, weil Piero zu solcher Kommunikation nicht mehr fähig ist, sondern deshalb auch, weil sie selbst - darin eben die halbemanzipierte Frau der zeitgenössischen Zivilisation - ihrer Verwurzelung gegenüber skeptisch geworden ist; wäre die Behausung im Gefüge naiv, so empfände sie keine Sehnsucht, würde sie sich nicht aufmachen auf den Weg des Suchens, das ohne ein Finden und Sichfinden bleibt.

Es wird deutlich: Antonionis "L'eclisse" ist nicht bloss ein Liebesfilm (als welcher er mit dem stupiden deutschen Titel "Liebe 1962" einem durch die Reklame irregeführten Publikum verkauft wird), er ist mehr, er ist eine Diagnose der Zeit. In der Erlebnis- und intellektuellen Welt Antonionis gibt es nichts, was geeigneter wäre, die Symptome der eigenen Zeit zu erfassen und zu analysieren, als eben das Verhältnis zwischen den Geschlechtern. Aber dieses Verhältnis ist, so realitätsbezogen es in der Darstellung einer Liebesbindung bleibt, eben immer ein Zeichen: das Zeichen für die Verdunkelung des Daseins in der modernen Zivilisation, für das Versiegen der irrationalen Kraftströme, für die Zerstörung jeder Geisterwartung, die aus der Tiefe des Lebens käme, für die Austrocknung des Menschen, der weder sich selbst noch einem anderen mehr zu begegnen imstande ist. Damit ist Antonioni in "L'Eclisse" an ein Ende der Analyse unserer Zeit angelangt. Hart, endgültig, mit einer grossen Traurigkeit gibt er zu verstehen, dass alle Schlachten geschlagen sind; dass kein Heil den Menschen mehr erwartet; dass es keine Gnade gibt, weder eine menschliche noch eine göttliche; dass ein jeder unerlösbare eingeschlossen ist in die Mauern der Einsamkeit. Und dass diese Welt stirbt.

Der Pessimismus Antonionis ist konstitutionell. Er erschöpft sich nicht darin, dass er sich gesellschaftskritisch äussert (was die dogmatische Linke diesem "links" stehenden Künstler denn auch zum bösen Vorwurf macht), er ist kritisch im Grunde genommen herab von der Höhe eines aristokratischen Anspruchs an das Leben (und er ist ein Künstler, der formal und gedanklich diesen aristokratischen Anspruch auch an sein Publikum stellt). Das misst ihm seine Bedeutung zu. Antonionis Kunst gehört zum Wesentlichsten, was heute im Film geschaffen wird; überschätzen als das Genie, das alles und alle hinter sich lässt, wird man ihn deshalb gleichwohl nicht dürfen. Er ist eine Stimme im Konzert derer, die sich um eine Bereinigung ihres Verhältnisses zur Welt und zu Gott bemühen; eine Stimme, aber nicht die einzige, und es ist vor allem nichts gewonnen, wenn man ihn ausspielt - gegen Fellini, der so sehr wie er in die Tiefe der Irrationalität gräbt, gegen Visconti, der sich um die Rettung des Menschen ganz irdisch, als ein Ethiker des sozialen Da-seins kümmert. Die Bedeutung eines Künstlers ergibt sich nicht daraus, dass man ihn absolviert; nur dadurch, dass man sein Gewicht misst. Und was Atonioni zu sagen hat, wiegt fürwahr schwer genug.

JULES ET JIM

Produktion: Frankreich
Regie: Truffaut
Besetzung: Jeanne Moreau, Oskar Werner, Henri Serre
Verleih: Monopol Pathé

FH. Seltener gehen die Ansichten über einen Film derart weit auseinander wie hier. Von der aesthetischen Filmkritik im allgemeinen in den Himmel gehoben, wird er von anderer Seite ebenso schroff und radikal als stilisierte Perversion abgelehnt. Das beweist jedenfalls, dass er nicht leicht verständlich ist, so simpel und naiv er sich äusserlich gibt.

Nimmt man ihn schlicht für das, was einem erzählerisch vorgeführt wird, so kann das Urteil nur negativ und strikte ablehnend sein. Jim, der spirituelle, rationalistische Franzose, hat mit dem Deutschen Jules in Paris 1912 tiefe, echte Freundschaft geschlossen. Beide lieben Cathérine und sie liebt beide. Sie hat schon mit vielen Männern zu tun gehabt, Jules nicht, was sie veranlasst, seinen Heiratsantrag anzunehmen. Für beide ist sie die "absolute" Frau, die Göttin der Liebe schlechthin, die ewig unbefriedigt, den "absoluten" Mann sucht, der ihr nur stückweise begegnet. Der erste Weltkrieg trennt dann die beiden Freunde, den beide heil überstehen, immerhin in ständiger Angst, aufeinander zu schiessen. Die Ehe von Jules und Cathérine, die im Schwarzwald Wohnung gefunden haben, schleift sich jedoch bald ab, trotzdem ein Kind dazugekommen ist. Ihrer ganzen Art nach kann Cathérine in Jules nicht die Erfüllung finden, überhaupt bei keinem. Zwischen ihr und dem sie besuchenden Jim entwickelt sich ein offenes Liebesverhältnis, das Jules noch fördert, aus Angst sie überhaupt zu verlieren. Ausserdem will er auch die Freundschaft mit Jim, die ihm heilig ist, bewahren. Cathérine allerdings gibt sich damit nicht zufrieden, sie zieht noch einen ganz anders gearteten Dritten bei, wogegen die Freunde nichts einzuwenden haben.

den haben. Langsam kann sich dann Jim doch nach dramatischen Auftritten von ihr lösen, um seine Verlobte zu heiraten. Doch vorher gelingt es ihr, ihn nochmals zu einem Besuch zu veranlassen, wobei sie ihn und sich selbst in fast spielerischer Weise tötet. Zurück bleibt der trauernde Jules und ihr Töchterchen Sabine.

Von den Befürwortern des Films ist in fast schwärmerischer Weise behauptet worden, Cathérine sei trotz ihrem ständigen Bettwechsel innerlich rein geblieben, sei moralisch integer, sei der Utropus des Ewig-Weiblichen, der das Männliche in vielerlei Gestalt liebe. Hierin liegt in der Tat der entscheidende Faktor für die Beurteilung des Films. Wir müssen jedoch gestehen, dass wir die Idealisierung von Cathérines zum mindesten ausschweifendem Leben im Film nicht überzeugend genug dargestellt finden. Der Film stellt die Frau als triebhaftes Wesen dar, welches das selbst verständliche Recht besitzt, hemmungslos zu leben. Es wird darüber kein Wort verloren. Gewiss, sie ist kein gewöhnlicher, männerverzehrender Vamp, aber doch eine Art veredelte Lulu, mit der Umgang zu haben fast mit Sicherheit tödlich ist. Gegen das Ende stellt sich immer deutlicher die Frage, ob ihre Suche nach dem "Unbedingten" in der Liebe nicht bloss der vielleicht nicht bewusste Deckmantel dafür ist, sich eben doch völlig ungehemmt auszuleben. Unser Frauenideal ist dies zweifellos nicht, sie übertreibt denn doch ein wenig. Es gehört zum Wesen der echten Frau, dass sie auch den Mut zum Verzicht, zur Selbstüberwindung besitzt, dass sie weiss, dass sie bei keinem Mann je die vollkommene Erfüllung wird finden können, weil das Leben selbst unvollkommen ist. Wir kennen feinfühlige Frauen, die im zweiten Teil des Films von ihrem Treiben angeekelt waren. Der Film gibt übrigens das Gift, das in ihr steckt, am Schlusse selber zu: Sie begeht den Mord an dem hoch-anständigen Jim, von dem sie weiss, dass er nur das Beste für sie wollte, weil sie nicht zusehen kann, dass er seine Therese heiratet. Hier tritt offen die Lulu in ihr zu Tage; nicht einmal der Gedanke an ihr Kind beschäftigt sie. Möge es sehen, wie es ohne Mutter durchkommt, von dem treuen Jules nicht zu reden.

Es ist die eigentliche Tragödie des Films, dass diese beiden wirklich vornehm und grosszügig denkenden, jeder in seiner Art treuen und bis zur Selbstaufgabe rücksichtsvollen Männer an diese Frau geraten und ihr derart verfallen. Keine echte Frau geht mit Männern von solchen Qualitäten derart um, wie Cathérine sich dies gestattet, schon aus simplem Anstand, aber auch aus Achtung vor echtem Menschentum. Schade, dass die beiden sie so hemmungslos gewöhnen lassen; es wäre vielleicht noch eine grosse Frau aus ihr geworden, denn ihre Anlagen waren nicht klein.

Trotzdem ist der Film infolge seiner hervorragenden Regie sehenswert. Truffaut zeigt sich hier gewissermassen als filmischer Impressionist: wichtigste Dinge werden nur im Vorübergehen leicht hingetupft, aber doch unmissverständlich klar gemacht. Der Film besitzt einen unbeschreiblichen Charme, der nur allzuleicht seine Problematik vergessen lässt. Hier hat auch ein Franzose mit Erfolg



Die drei charmant-tragischen Hauptfiguren in dem anmutigen, aber nicht ungefährlichen Film "Jules und Jim" (von links nach rechts): Jim (Henri Serre), Cathérine (Jeanne Moreau) und Jules (Oscar Werner)

— versucht, eine Deutung deutschen Wesens zu geben, deutsche Landschaft mit französischen Augen und französischem Geist und doch unverkennbar deutsch wiederzugeben. Und über allem schwebt eine herzensheitere Anmut, die nur gegen den Schluss, als die Tragödie sich ankündigt, etwas deplaziert wirkt. Oskar Werner ist als Jules vollkommen.

Das kann aber nichts daran ändern, dass der Film sich nicht ins Menschlich-Allgemeingültige erhebt. Es ist eine anarchische.

ganz ins Subjektive aufgelöste Liebesmoral, die hier gepredigt wird, während echte Ethik immer nur in Verbindung mit einer unpersonlichen, dritten Grösse bestehen kann. Keiner von uns hat das Recht, sich auszuleben, ein Jeder muss auf den Andern Rücksicht nehmen, soll die Menschheit bestehen.

SOMMER UND RAUCH (Summer and Smoke)

Produktion: USA
Regie: Peter Glennville
Besetzung: Geraldine Page, Laurence Harvey, Rita Moreno
Verleih: Star-Film

ms. Zu sagen, Tennessee Williams sei zum Modeautor des Films geworden, ist gewiss falsch; richtig muss es heißen, es ist heute im amerikanischen Film Mode geworden, sich bei der dichtenischen Kraft eines Tennessee Williams rückzuversichern. Williams hat einst einen kongenialen Regisseur im Film (wie auf der Bühne) gehabt, Elia Kazan. Von "A Streetcar Named Desire" bis zu "Baby Doll" fanden die dichterische Vorlagen von Williams die adäquate filmkünstlerische Form. Nachher ging's weitgehend bergab. Bei Mankiewicz, der "Suddenly Last Summer" inszenierte, war eine Identität zwischen Stoff, Dichtung und Filmform noch vorhanden, Richard Brooks aber machte aus "Die Katze auf dem heißen Blechdach" bereits einen filmischen Bestseller (der allerdings noch gut gespielt war). Seither wurde Williams zum Lieblingsautoren jener Hollywoodianer, die sich einen Film nicht anders als in Breitformat, Farben und glamourhafter Bilderbücher vorstellen können. Peter Glennville, ein an sich begabter Regisseur (von dem wir dieses Jahr den guten, englischen Film "Term of Trial" zu sehen bekommen werden), ist ebenfalls in diese Tretmühle Hollywoods geraten und gibt uns eine filmische Adaptation von "Summer and Smoke", die völlig unbefriedigt lässt.

Die Handlung zeigt uns - wie immer bei Williams - den leidenschaftlichen Widerstreit der Geschlechter, die Tragödie der Lebenslüge. Eine junge Frau, Tochter eines Pastors, lebt ganz ihrer schönen Seele, in völliger Verachtung des Körpers. Ihr begegnet ein junger Mann, ein hübscher Bursche, der seinerseits völlig dem Genuss seines Körpers hingeben ist. Beide kommen voneinander nicht los, aber das Glück wird und kann sich nicht einstellen, weil beide nicht Menschen sind, deren Leben sich im Ausgleich von Seele, Geist und Körper rundet. Das Unglück geschieht, dass sie, die Frau, sich selber entgleitet. Sie, die den Körper, ihren Körper so sehr verachtete, weil sie so sehr Angst vor ihm hatte, sinkt, als sie einmal die Leidenschaft erfahren hat, immer tiefer, wird zur Dirne. Er, der junge Mann, dem nur erotischer Genuss und ästhetischer Selbstgenuss das Höchste gewesen war, wandelt sich untern Eindruck des Todes seines Vaters, entwickelt sich aufwärts, in jene Richtung, aus welcher die Frau herabsinkt, und wieder gibt es für beide kein Glück, keine wirkliche Begegnung, keine Liebe. So endet pessimistisch, traurig ein Kampf zwischen Mann und Frau. Deborah Page und Laurence Harvey spielen die beiden bös ineinander verstrickten Liebenden hervorragend. Die Regie Peter Glennvilles aber ist konventionell, schönfärbend und überzieht die ganze leidenschaftliche, von Lebensnot schwitzende Geschichte mit einem Lack, der jede Hautnähe ausschliesst.

TRAUMSTRASSE DER WELT (2. Teil)

Produktion: Deutschland
Regie: Hans Dominck
Verleih: Monopol

ZS. Der zweite Teil dieses Dokumentarfilms befasst sich mit Südamerika. Er hält durchaus die Versprechen, die der erste abgab. Wir erleben wiederum die gleichen, grossartigen Eindrücke in der gleichen, lebendigen Weise zu einer Einheit zusammengefasst. Mehr als zwei Jahre filmte Dominck der Panamericana, der grossen Strasse des Erdteils entlang durch die südamerikanischen Staaten hindurch und zurück nach Brasilien. Geschickt ausgewählt,

jedes Postkartenmässige durch besondere Perspektiven und lebendige Bewegung vermeidend, versetzt er auch den Menschen oft ins Bild und zeigt die Verbindung, die dieser mit dem von ihm bewohnten Stück Erde eingegangen ist. Das Ergebnis ist oft erschütternd; einsam liegen heute die alten Inca-Heiligtümer und Festungen da, eine gerade durch ihr Schweigen eindrückliche Anklage gegen die weissen Eroberer, welche dieses grosse Volk und seine alte Kultur rücksichtslos ausgerottet haben. Welche Mahnung, dass auch ganze Völker und Kulturen für immer untergehen können, wenn sie sich nicht zu verteidigen verstehen! Wird es der modernen Hauptstadt Brasilia einst ebenso ergehen, die heute kühn im Urwald ihr ultramoderne Haupt erhebt? - Solche und ähnliche Fragen wirft der Film neben seinen sonstigen, formalen Qualitäten auch auf, was seinen Wert noch erhöht und uns in eine Stimmung der Dankbarkeit gegenüber seinem Urheber versetzt.

"... UND KANNEN KEINE GNADE"

Produktion: Oesterreich
Regie: Ed. Zbonek
Besetzung: Annie Rosan, Carl Wery
Verleih: Victor

ms. Leopold Ahlsens Schauspiel (1955) "Philemon und Baucis" wurde von dem Wiener Filmkritiker Edwin Zbonek unter dem Titel "Am Galgen hängt die Liebe" verfilmt. Mit dem Titel "... und kannten keine Gnade" läuft dieser durch gewisse Kritiker emporgelobte Film nun auch in der Schweiz. Zbonek hat die im griechischen Mazedonien zur Zeit des Partisanenkampfes gegen die deutschen Besatzungsstruppen spielende Handlung ganz dem Theater erhalten. Erzählt wird von einem alten Bauern und seiner Frau, die in idyllischer Friedlichkeit leben und ihr Feld bestellen, sich vom Krieg fernhalten wollen, aber es nicht können. Ihn, den friedfertigen Alten, knüpft man an den Galgen, und nun will auch die Frau, mit der er ein Leben verbracht hat, nicht mehr leben. Carl Wery und Annie Rosan spielen das Paar der Alten, und sie spielen ergreifend, anrührend mit tiefer Menschlichkeit. Edwin Zbonek aber hat es kaum verstanden, dem Film einen vom Theater abgelösten, epischen Charakter zu geben. Er besitzt gewisse Handwerkskenntnisse, aber keinen künstlerischen Griff. So mag man diesen formal ganz in der Konvention stecken gebliebenen Film höchstens darum als ein gewisses Ereignis preisen, als er im oesterreichischen Film, wo pure, leichte Unterhaltung noch immer Trumpf ist, eine erfreuliche Ausnahme darstellt, die Ausnahme eines Stoffes, der sich in die Zeitgeschichte und zu einer menschlich-politischen Aussage engagiert.



Ausgezeichnet gespielt ist der Film "... und kannten keine Gnade" aus der Zeit der Partisanenkämpfe in Griechenland