

Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband
Band: 19 (1967)
Heft: 25

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: 18.01.2026

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

Persona

Produktion: Schweden, 1967
Regie: Ingmar Bergman
Besetzung: Bibi Andersson, Liv Ullmann
Verleih: Monopol Zürich

FH. Diesem neuesten Bergman-Film ist eine harte Gegnerschaft erwachsen. Zwar formal hervorragend, habe er darin die Grenze des dem Zuschauer Zumutbaren überschritten. Nicht etwa, dass er schockierend wirke wie das «Schweigen», sondern er sei hohl und leer, das nackte Nichts grinse einem hinter den Figuren ins Gesicht. Der Gottsucher sei erledigt.

Bergman selbst erklärte, dass der Film «intellektuell nicht zu verstehen sei». Eine bedeutende Schauspielerin verstummt plötzlich mitten auf der Bühne in der Rolle der griechischen Klytämnestra und bringt keinen Ton mehr heraus. Sie schweigt auch weiterhin gegenüber jedermann, auch gegenüber der Aerztin in der psychiatrischen Klinik, wo sie schliesslich eingeliefert wird. Eine junge Krankenschwester, voller Bewunderung für die grosse Künstlerin, übernimmt nicht ohne Zögern ihre Betreuung, auch als die Kranke in das einsame Sommerhaus der Aerztin am Meer übersiedelt. Das anfänglich gute Zusammenleben der beiden einsamen Frauen wird bald gespannt und gerät in eine Krise, als die Schwester entdeckt, dass sie von der Patientin nicht für voll genommen wird. Sie hatte sich immer enger an diese angeschlossen, trotzdem sie dabei nur auf Zuhörerschaft rechnen konnte und nie ein gesprochenes Wort vernahm. Hass bricht auf, hinter dem Verzweiflung steht und schliesslich Trennung. Ob sich die beiden wieder zu sich selbst gefunden haben oder ihre Verzweiflung andauert, ist am Ende nicht sicher auszumachen.

Um die Gestaltung vorwegzunehmen: sie ist hervorragend, und dem Stoff erstaunlich angepasst. So leicht würde man einem Andern die Darstellung nicht abnehmen, dass eine verantwortliche Aerztin einer Klinik eine Traumageschädigte, kranke Patientin nur mit einer Schwester an einen einsamen Ort am Meer schickt. Doch Bergman weiss das so geschickt zu gestalten, dass sich solche Fragen aus der Wirklichkeit gar nicht stellen, die ihm offensichtlich auch gleichgültig sind. Und die graue, neblige Atmosphäre könnte nicht besser getroffen sein, um mit dem Geschehen zu verschmelzen; seine einzelnen Phasen zu steigern, sie schleichend aufzuladen, weit weg von irgendwelcher Theatertrompe, redlich bis zum äussersten. Unterstützt von dem ausgezeichneten Kameramann Nykvist, hat Bergman hier wieder ein künstlerisches Werk ersten Ranges geschaffen, sofern die ästhetische Seite vorangestellt wird, das in seiner Geschlossenheit imponierend wirkt. Dass er auch die Schauspieler mit eindringlicher Wirkung zu führen weiss, beweist er hier aufs neue.

Doch nun die Deutung. Zur Diskussion steht wiederum die Einsamkeit, zuvorderst des Künstlers, aber auch des Menschen schlechthin, die alte Klage, miteinander nicht in Verbindung zu geraten, dann die daraus resultierende heimliche Lebensangst. Soviel ist sicher, doch alles weitere muss jeden Zuschauer für sich allein zu bewältigen suchen, denn Bergman liefert hier nur den Rohstoff und macht noch besonders darauf aufmerksam. Wir selbst können hier nur einige Gedanken aussern, die vielleicht den Nebel etwas zu erhellen vermögen.

Sicher ist, dass die Schauspielerin, eine sensible Persönlichkeit, in der antiken Mutterrolle deshalb plötzlich stecken bleibt, weil in ihrem Unterbewusstsein die Gewissheit steckt, als Mutter versagt zu haben und sie in der Fortführung der Rolle hemmt. Die Wirklichkeit greift hier in den



Die Krankenschwester im Film «Persona» identifiziert sich mit ihrer Patientin bis in deren Beziehungen zu ihrem Mann.

Schein. Doch dann wandelt Bergman das Thema der man gelnden Verständigungsmöglichkeit der Menschen an dem pathologischen Fall ab, was ihm seine Ueberzeugungskraft nimmt. Es ist noch verständlich, dass die Schwester gegenüber der suggestiven Kraft der stummen Kranken immer mehr ins Reden kommt. Doch warum muss sie ihre Aufgabe als Pflegerin und Wärterin vergessen, warum verströmt sie sich ohnmächtig in ungehemmten, privaten Selbstent hüllungen ziemlich banaler Art, warum gibt sie ihre Autorität und Verantwortung als Schwester pries, schlägt sogar drein, sodass sich das Verhältnis von Pflegerin und Patientin zeitweise umkehrt, ein totales Versagen, ausge rechnet sie, die zu helfen da ist?

Der Film wirkt hier verwirrend, jedenfalls keineswegs überzeugend. Der Gedanke lässt sich hier nicht mehr ver scheuchen, dass Bergman nur eigene, private Vorstellungen abgebildet hat. Es ist leicht, an kranken Menschen zu beweisen, dass wir alle einander fremd bleiben. Doch für die Gesunden ist damit nichts gesagt. Es bleibt beim pri vaten Seelendrama. Jedenfalls taucht hier eine schon früher bei ihm leicht sichtbar gewordene enge Vorstellung verstärkt auf: sein egozentrischer Hyper-Individualismus. Er zersplittert und zerfasert Einzelmenschen, die nur mit sich selbst beschäftigt sind und findet, wie wenn er eine Zwiebel schälte — nichts. Auch in diesem Film ist das letzte und einzige Wort, das beide gemeinsam sprechen: «nichts». So wird ihm alles fragwürdig, er kennt keine Wirklichkeit mehr, nur noch Erscheinungen, die wahr oder falsch sein können. Da es für ihn nichts Allgemeines mehr gibt, ist es nur folgerichtig, dass er auch von den Zuschauern verlangt, ein jeder habe den Film für sich zu bewältigen. Dass das das Ende des ernsthaften Films überhaupt bedeuten kann, ist ihm noch nicht aufgegangen. Fol gerichtig ist auch, dass ihm der Film an sich verdächtig wird, denn wie kann er den Menschen über den Film Mit teilungen zukommen lassen, wenn es doch zwischen ihnen gar keine Verständigungsmöglichkeit gibt? Schon zu Beginn lässt er erkennen, dass er auch den Film für eine fragwürdige Sache hält. Warum dreht er trotzdem einen solchen?

Bergman verdient trotzdem keine Herabsetzung wegen dieses Films. Wir glauben auch nicht, dass er sich darin über die Zuschauer lustig macht. Er scheint nur auf eine enge Rutschbahn geraten, die ins Nichts führt, weit weg von aller Wahrheit, und versucht die Mitmenschen trotz al

lem für sein privates Innenleben zu interessieren. Immer mehr ist ihm die Tatsache der unlöslichen Verbundenheit aller Menschen entchwunden, das Bewusstsein, dass wir alle im gleichen Boot sitzen, unsere privaten Interessen, Ängste und Gefühle im Dienst der Andern zurückzustellen haben, ob als Krankenschwester, als Filmregisseur oder sonst etwas.

Leider ist nicht wahrscheinlich, dass er seinen Weg ändern wird, dazu ist das Nebelgebiet zwischen Schein und Pseudowirklichkeit künstlerisch zu ergiebig. Doch könnte ihn die stark angewachsene Gegnerschaft vielleicht daran erinnern, dass er die Grenze des Zumutbaren überschritten hat und Gefahr läuft, stofflich in unwesentlich Privates oder sogar Banales abzusinken.

Die letzten Paradiese

Produktion: Deutschland, 1967

Regie und Kamera: Eugen Schumacher

Verleih: Schweizer Schul- und Volkskino, Bern
(unter dem Patronat des World Wildlife Fund, WWF)

Drei Wochen verfolgten sie die Spur eines javanischen Nashorns — fünfzehn Minuten dauerte dann die Begegnung — ungefähr eine halbe Minute sehen wir es im Film. Eugen Schumacher, Kammeramann, Gestalter und Kommentator des neuen Tierfilms, reiste mit seinem Team während sieben Jahren nach den verschiedensten Flecken der Erde; er besuchte die Antarktis wie den dampfenden Tropenwald, drehte unter mühsamen Arbeitsbedingungen gegen 80 000 Meter Farbfilm (ca. 49 Std. Spieldauer), um, wie er selbst sagte, die Menschen für die Idee des Naturschutzes zu gewinnen und um in den Reservaten die letzten Vertreter aussterbender Tierarten gleichsam als Bestandesaufnahme einer gefährdeten Welt zu filmen.

Seinem Arbeitsziel treu, versucht er uns in der kurzen Zeit von zwei Stunden einen Ueberblick über den Bestand der gefährdeten, seltenen und unbekannten Tiere zu geben. Wohl erhalten wir einen breiten Ueberblick, doch für das einzelne Tier bleibt nur wenig Zeit. Gerne würde der inte-

ressierte Betrachter länger bei einzelnen Tieren verweilen, nicht blass eine kurze Aufnahme zur Kenntnis nehmen, sondern einen tieferen Einblick in das Verhalten der Lebewesen erhalten. Dieser Umstand spricht aber keineswegs gegen diesen Film. Gerade der Wunsch, mehr zu sehen, kommt den Bestrebungen Schumachers entgegen: Er will unser Interesse wecken.

In wenigen Szenen nimmt er sich ausnahmsweise doch Zeit, das Verhalten bestimmter Tiere länger zu zeigen. Wir sehen See-Elefanten nicht nur im Wasser, wir sehen sie am Strand um ihre Weibchen werben und um ihre Positionen kämpfen oder sehen sie auch nur im Sand liegen und sich mit ihren Flossen Sand auf den Bauch stäuben, um gegen Sonnenbrand geschützt zu sein. Man bekommt Aufnahmen zu sehen (beispielsweise auch die der Pinguine), die zuvor wohl kaum einem breiten Publikum vorgeführt worden sind. Es gibt einzelne Szenen — die machen schon den ganzen Film wertvoll. Auch die Kurzaufnahmen vermitteln bleibende Eindrücke; ein Vogel schnappt nach einer Mücke, ein Fischotter rudert vorbei, alles verweilt nur kurz, und doch erleben wir das Tier, und was besonders erfreulich ist, immer versucht Schumacher die für das Lebewesen so wichtige Umgebung mit in das Bild einzubziehen.

Die Absicht, möglichst viel zu zeigen, birgt natürlich auch Schwächen, die wahrscheinlich bewusst in Kauf genommen wurden. Abgesehen von einzelnen kleinen Höhepunkten, durchzieht eine stets gleichbleibende Linie den ganzen Film. Tier nach Tier wird uns vorgeführt, leider sozusagen immer mit gleicher Technik. Einzig die Wirklichkeitsnähe und die äussere Richtigkeit der Aussage wurden berücksichtigt und gepflegt. Kamerabewegungen und Schnitte zwischen den einzelnen Aufnahmen wirken zu wenig belebend. Mit der Musik (von leider minderer Qualität als die der Bilder) wird zwar versucht, den auf die Länge doch ermüdenden Ablauf der grossen Tierschau aufzulockern. Dass die einzelnen Szenen nicht besonders künstlerisch raffiniert aufgenommen und zusammengehängt wurden, macht es aber den Kindern wiederum leichter, dem Gezeigten folgen zu können — ein wichtiges Kriterium, denn «Die letzten Paradiese» sind nicht nur für Erwachsene, sondern besonders auch für die Jugendlichen sehenswert.

Georg Kreis, Basel



Im Film «Die letzten Paradiese» werden auch Alaska-Braunbären gezeigt, die an besonders günstigen Stellen der Flüsse nach Lachsen fischen, wenn diese zum Laichen stromaufwärts ziehen. Erfahrene Alt-Bären holen alle fünf Minuten einen acht- bis zehnpfündigen Lachs aus dem Wasser. Als Feinschmecker sind sie häufig nur auf den Kaviar aus.

Die grünen Herzen

(Les coeurs verts)

Produktion: Frankreich, 1966

Regie: Ed. Luntz

Besetzung: Laienspieler

Verleih: Monopol-Pathé

ms. Der junge Elsässer Edouard Luntz hat, wie mancher andere auch, der im Dokumentarfilm seinen Ausdruck gefunden zu haben glaubte, den Schritt zum Spielfilm gemacht: zu einem Spielfilm freilich, der seine Geschichte und sein Milieu dokumentarisch auffasst. «Les coeurs verts», 1966 erstmals vorgeführt, ist ein Film von sympathischer Ausstrahlung, Preisträger der Interfilm Berlin, 1966.

Stilistisch wird man «Les coeurs verts» als einen Rückgriff auf den Neorealismus bezeichnen können: Luntz will gesellschaftliche Bilanz ziehen, stellt seinen Film also in eine Perspektive der gesellschaftlichen Gewissensprüfung; aber er will nicht nur aufzeigen, sondern auch einen Weg weisen. Das Milieu ist das der Gammler, der jugendlichen Tagediebe: um sich den Zugang zu dieser Welt nicht zu verbauen, hat Luntz auf die Beschäftigung von Berufsdarstellern verzichtet; er hat sich Laien ausgesucht, jene jungen Leute selbst, von denen er erzählt, Jugendliche aus dem Pariser Vorort Nanterre. Das Thema ist die Verwahrung dieser Jugendlichen, das Aussenseitertum von Burschen und Mädchen, die alle ihre Haare lang wachsen lassen und das Nichtstun lieben, das ihre eigene Art des Protests gegen die Wohlstandsgesellschaft sein will.

Edouard Luntz klagt nun aber nicht an, zumindest verrennt er sich nicht in der blossen Polemik. Er behält beide im nüchternen beobachtenden Blick: die Jugendlichen sowohl, die sich der Passivität verschrieben haben und höchstens aktiv werden, wenn sie an den Rand des Verbrechens geraten, als auch die bürgerliche Gesellschaft, die sich an die untauglichen Mittel klammert, diese scheinbar oder tatsächlich Unbotmässigen zu zähmen. Er registriert also, und diese Bestandesaufnahme allein schon reicht aus, die Reaktionen kleinbürgerlicher Moral, die nur aus Abscheu und Ueberheblichkeit besteht, als ungeeignet zu entlarven; reicht aus, die innere Not dieser jungen Menschen, die in der Bande den Ersatz für Familie, Liebe und Zusammengehörigkeit suchen, zum Erlebnis zu machen.

Dabei stellt Luntz sich eindeutig auf die Seite derer, die in der Eingliederung der Aussenseiter eine Erziehungsaufgabe sehen. Brachliegende Menschen, brachliegende Kräfte sollen für die Gesellschaft fruchtbar werden. Luntz zeichnet daher kein undifferenziert graues, dunkles Bild. Er lässt sich vom Optimismus der Möglichkeit einer Eingliederung leiten. In der Machart überzeugend, wenn auch zuweilen etwas in die Länge gedehnt und im Detail überzogen, wirkt der Film trotz diesen Mängeln durch seine Offenheit, seine gute Gesinnung. Er selbst vermöchte — zumindest für die über das Gammlertum jammernde Erwachsenen-Gesellschaft — ein Mittel zur Aufklärung zu werden.



«Die grünen Herzen» ist ein aufschlussreicher Film über eine gewisse halbstarke Jugend in den Außenquartieren der Großstädte, von ihr selbst dargestellt.

Der lange Zweikampf

(The long duel)

Produktion: England, 1966

Regie: Ken Annakin

Besetzung: Yul Brinner, Harry Andrews, Trevor Howard, Virginia North

Verleih: Park

CS. Als England noch Indien besass, waren jene Filme beliebt, in denen England als Ordnungsmacht auftrat und unter den aufständischen Stämmen der Nordwestgrenze Ruhe schaffte. Es war die Zeit von «Gunha Din», der junge Sabu war ein Star, und Victor McLaglen kämpfte mit einem schweren Maschinengewehr im Arm ein ganzes Fort frei. Nun, das sind gute 25 Jahre her, und Ken Annakin möchte nochmals in diese Sparte einsteigen. Gleicher Schauplatz, gleiches Problem, gleichen Blickwinkel und gut ausgesuchte Darsteller. Yul Brinner als Häuptling eines freiheitsdurstigen Nomadenstamms, Harry Andrews als pingeliger englischer Kommandant, der unter konsequenter Anwendung des Dienstreglements Ruhe oder Ordnung schaffen will, was danebengeht. Und dies lässt Trevor Howard auftreten, den Militär mit dem besonderen Sinn für die Eingeborenenmentalität, sozusagen ein «musischer Mann», was für alle Militärbürokraten der reine Greuel ist.

Zwischen Howard und Brinner hebt nun ein langes Kämpfen an, was über verschiedene Höhepunkte führt: Ausbruch der Gefangenen aus dem Fort, Einfall in ein Sommerfest mit Tänzerinnen, die auf indische Weise das Knie zu beugen suchen, ferner die Fallen, die man sich gegenseitig stellt und in die hineingelaufen wird. In den Zwischenzeiten weiss Annakin nicht so recht, was anfangen. Virginia North spielt am Rande eine Tänzerin, die Nachrichten weitergibt. Charlotte Rampling bleibt ebenfalls als Kommandanten-tochter am Rande, und angenehm fällt auf Trevor Howard als intelligenter und feinfühliger Engländer, der etwas melodramatisch den Kampf zu einem für England befriedigenden Ende führt. Das Ganze rollt ab auf spanischem Boden und in farbigem Panavision sieht man weite Landschaften mit einer Sierra Nevada weit hinten. Landschaften sind immer gut.

KURZBESPRECHUNGEN

Gesetz der Hoffnungslosen

(Born losers)

Produktion: USA, 1967

Regie: T. C. Frank

Besetzung: Tom Laughlin, Elis. James, Jeremy Slate

Verleih: Pandora

FH. «Geborene Verlierer», als was sie der Originaltitel bezeichnet, sind die Helden des Films nicht, sondern junge Gangster, denen ihre Verbrechen sicher nicht an der Wiege gesungen wurden. Zwar geben sie sich als Halbstarke in der Gestalt der Motorrad-Besessenen, doch schrecken sie weder vor Vergewaltigungen noch vor lebensgefährlichen Drohungen zurück, um Zeugen einzuschüchtern. Die Polizei erweist sich als zu wenig gewandt, um ihnen beizukommen, bis ein hundertprozentiger, braver, furchtbar edler, junger Mann im Alleingang den Kampf gegen sie aufnimmt und nach Ablauf der nötigen Zeit denn auch obwaltet.

Das Schema ist altbekannt, und die Gefahr des Cliché-mässigen könnte nur durch eine persönliche Handschrift des Regisseurs überwunden werden. Diese besitzt jedoch der junge Frank nicht. Zwar stellt er die Bande ziemlich nüchtern vor und prangert auch die Schwäche der Bürgerschaft und die grossen Mängel der Polizei an. Doch sind alle Figuren und Situationen einem abgestandenen Schema nachgebildet ohne jede Originalität, sodass besonders gegen das Ende die Grenze der Schnulze gestreift wird, was allerdings nicht gegen einen Publikumserfolg spricht.



«Kalte Tage» gab es in der ungarischen Geschichte während des zweiten Weltkrieges. Der mutige Film von András Kovács errang am 3. ungarischen Spielfilmfestival in Pécs den ersten Regiepreis. (Zu unserm Artikel «Ungarns neuer Film» Seite 390)

Ursula oder das unwerte Leben

Produktion: Schweiz, 1965 — Regie: Walter Marti — Verleih: Teleproduktion

Dokumentarfilm über die schwere und opferreiche, aber nicht erfolgreiche Erziehungsarbeit an gänzlich debilen, meist aufgegebenen Kindern durch Prof. Mimi Scheiblauer. Auch eine fundierte Anklage gegen uns alle.

Ausführliche Kritik FuR., 18. Jahrgang, Nr. 23, Seite 50

Diese Besprechungen können auch auf Halbkarton separat bezogen werden. Abonnementszuschlag Fr. 4.—, vierteljährlicher Versand. Bestellungen mit Postkarte bei der Redaktion.

Die Besprechungen können auch separat, ohne die Zeitung, abonniert werden zu Fr. 10.— jährlich

Der Lügner und die Nonne

Produktion: Oesterreich, 1967 — Regie: Rolf Thiele — Besetzung: Heidelinde Weis, Elisabeth Flickenschildt, Rob. Hoffmann, Curd Jürgens — Verleih: Neue Interna

Spieldischer Film von einer Kloster-Novizin, die einen Säugling und später dessen Vater findet, mit absichtlich kitschigen Szenen, die jedoch zur beabsichtigten Persiflage nicht ausreichen und mit banalen Clichés gestreckt werden. Uneinheitlich und unwesentlich.

Wilder Reiter GmbH

Produktion: Deutschland, 1966 — Regie: F. J. Spieker — Besetzung: Herbert Fux, Rainer Basedow, Chantal Cachin, Ellen Umlauf — Verleih: Stamm

Aufstieg eines hemmunglosen Waldmenschen zum Plattenstar. Jedes Mittel dafür ist ihm recht, unterstützt von einem ehrgeizigen Reporter, der die Skrupellosigkeit durchschaut, jedoch nichts Wirkliches dagegen unternimmt. Absurde, eigenwillige Satire auf bedenkenlose Publicity, amüsant, aber ohne Tiefe, gegen Ende stark abfallend, jedoch eine gewisse Geistesverfassung junger Deutscher spiegelnd.

Navajo Joe

(Un dollar a testa)

Produktion: Italien, 1966 — Regie: S. Corbucci — Besetzung: Burt Reynolds, Aldo Sandrelli, Peter Gros — Verleih: Unartisco

Ein Italiener setzt sich für bedrohte Bürger ein und tötet eine Verbrecherbande, um selbst das Leben zu verlieren. Nur auf äussere Effekte abgestimmter, brutaler Film von primitiver Psychologie.

Ein Mann und eine Frau

(Un homme et une femme)

Produktion: Frankreich, 1965 — Regie: Claude Lelouch — Besetzung: Anouk Aimée, J.L. Trintignant, Pierre Barouh — Verleih: Unartisco

Zwei Menschen, die beide ihre Gatten verloren haben, finden sich zueinander, die Frau, von Erinnerungen zerrissen, erst nach Überwindung schmerzvoller Hemmungen. Geschmackssicher und subtil, nicht ganz ohne Publikumskonzessionen, jedoch wesentlich.

Ausführliche Kritik FuR. 18. Jahrgang, Nr. 22, Seite 34

Arabeske

Produktion: England, 1965 — Regie: Stanley Donen — Besetzung: Gregory Peck, Sofia Loren — Verleih: Universal

Komplizierter Agentenfilm um einen harmlosen Altertumsforscher, durch Gregory Peck und perfekte Aufmachung unterhaltsam gemacht. Ohne Aussage.

Ausführliche Kritik FuR., 18. Jahrgang, Nr. 22, Seite 37

Die Bibel

Produktion: Italien, 1965 — Regie: John Huston — Besetzung: John Huston, Ulla Bergryd, Ava Gardner, Peter O'Toole, Eleonore Rossi Drago — Verleih: Monopol

Grosse, technisch perfektionierte Schau um die ersten 22 Kapitel der Genesis. Die realistische, photographische Illustration des Geschehens führt weit ab vom Geist der Bibel und der Magie ihres Wortes. Sie wird hier bloss, amüsanter Unterhaltungsgegenstand.

Ausführliche Kritik FuR., 18. Jahrgang, Nr. 23, Seite 50 f.