

Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband
Band: 6 (1953-1954)
Heft: 7

Rubrik: Blick auf die Leinwand

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.11.2024

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

La Carozza d'Oro

Produktion: Italien/Frankreich, Panaria/Hoche.
Regie: Jean Renoir.
Verleih: Nordisk.

ms. Der Name Jean Renoir ist ein Versprechen. Daß der Filmdichter dieses Versprechen einlöst, ist niemals zu bezweifeln gewesen; daß er es tausendfach erfüllt, ist die Gabe jenes glücklichen, fruchtbaren Lebensaugenblickes, in dem das künstlerische Schaffen zur Gipfelhöhe findet, zu der es angelegt ist und der es zustrebte. «La Carozza d'Oro» ist für unser Gefühl diese Gipfelhöhe im Werk Jean Renoirs. Gewiß, vor diesem Film werden die Geister sich scheiden. Die einen werden ratlos und unberührt vor ihm sitzen, die anderen begeistert seiner Schönheit sich aufschließen. Die Mittleren und Lauen, die Schönes daran finden, aber darüber nicht ergriffen zu sein vermögen, gibt es angesichts dieses Filmes nicht.

Renoir hat Prosper Mérimées Novelle «Le Carosse du Saint-Sacrament» zum Vorwurf genommen. Lädt Mérimée nicht zur filmischen Adaption ein? Nichts eignet sich besser dafür, als eine Dichtung, die in Handlung und Fabel, in der Sprache so konzentriert ist, wie die Mérimées. Sein Wort wirft Licht auf die Seelen, und das Leben erhält Relief, Deutlichkeit und Einfachheit. Alles ist streng und logisch, französisch und lateinisch. Wendet sich einem solchen Dichter der Sprache ein Filmdichter zu wie Renoir einer ist, dann geschieht dies aus dem Geiste künstlerischer Verantwortlichkeit. Renoir hat freilich ein anderes Temperament. Er ist ein Erzähler von breit ausladendem epischem Gang, aber mag er auch, was in der sprachlichen Komposition auf Straffheit angelegt ist, in einen breiten Teppich auseinanderlegen, so ist das Gewirk dieses Teppichs doch fehlerlos und eng geknüpft. Ein Gewirk von Einzelheiten, die alle Relief, Deutlichkeiten und Einfachheit haben, Hintergründigkeit im Geistigen und Seelischen, und das Ganze, das aus diesen Einzelszenen von einprägsamer Richtigkeit und Schönheit gewoben ist, ist so eng, so satt gewoben, daß es auseinanderfiele, wollte man nur eine einzige Einzelheit daraus entfernen. Der Teppich würde sich auflösen.

Wie einfach ist die Erzählung. Eine Truppe italienischer Komödianten, auf Erfolg hoffend im fernen Land, spielt vor Indios, Bürgern und Granden einer spanischen Kolonie im 18. Jahrhundert. Colombine ist das Genie dieser Truppe der Commedia dell'Arte. Sie ist ein Genie des Spiels und der Liebe. Drei Männern ist sie zugetan, aber keiner von ihnen vermag ihr zuzugewinnen. Weder der Vizekönig, dieser kultivierte, in seinen Empfindungen lahm gewordene und an der komödiantischen und fraulichen Vitalität der Colombine sich aufrichtende Grande; noch der Toreador, dieser kräftige, schöne Mann, die herrliche männliche Bestie, hinter der nichts steckt als betörend brutale Kraft, noch der Offizier, der edelgesinnte, sentimentalische Jüngling. Jeder besitzt etwas, was die Frau anzieht, aber um sie ganz ausfüllen zu können, müßten die drei Männer vereint in einem sein, und so endet's denn in Trauer und schmerzlicher Resignation. Colombine bleibt allein, sie hat teilhaben wollen am Leben der anderen, der Gewöhnlichen, der Nicht-Künstler. Aber das Schicksal des Künstlers ist es, draußen stehen zu müssen, und seine Kunst kann nur dauern, wenn er aus der Verflechtung ins Leben der anderen gerettet wird. Die Sehnsucht ist groß nach diesem Leben, es ist ein bißchen Neid darin und eine große Seligkeit, die Seligkeit, die den Künstler immer wieder rettet. Wenn's auch weh tut. Das ist, bei Mérimée wie bei andern seiner Zeit, die Tragödie der Resignation des Künstlers. Das ist Romantik reinsten Blutes. Und schön.

Wie strahlt aus diesem Film Spiritualität! Er hat meditativen Gang, hat Tiefgang und die reine Schönheit der Absichtslosigkeit. Man muß sich im vorbehaltlos hingeben, um diese Schönheit, die sich langsam, langsam entfaltet, ganz erfahren zu können. Er leidet keine selbstherrlichen Zuschauer. Wie düftig, wie zaubervoll poetisch sind hier die Farben verwendet, wie rein die Musik — die Musik Vivaldis und die Musik der Bänkelsänger — zum Zusammenklang mit dem Filmbild gebracht. Und die Ausstattung: sie ist kostbar, ist kultiviert bis zur sinnlichen Raffiniertheit, abseits jeglicher Kostümbilligkeit und komponiert in einer Farbenwelt, die aus sich selber wirkt. Jedes Bild — man hat Muße, es zu betrachten, weil's langsam nur abläuft — ist schön. Jedes hat seelischen Hintergrund. In jedem ist die Einfachheit auf die höchste Bedeutungsinigkeit gesteigert. Und die Schauspieler: Wie subtil sind sie alle zum Spiel geführt, und wie erschütternd ist Colombine, dargestellt von Anna Magnani, der größten Komödiantin des heutigen Italiens, mit einem Gesicht, das herrliche Seelenlandschaft spiegelt, gefesselt diesmal in der Kraft ihrer überbordenden Vitalität durch einen Regisseur, der zusammenhält.

Stalag 17

Produktion: USA, Paramount.
Regie: Billy Wilder.
Verleih: Star-Film.

ms. Billy Wilder, der in Hollywood wirkende deutsche Regisseur, war immer ein Regisseur für Männerfilme. Sein Stil hat etwas von Journalismus an sich, von einem guten Journalismus, der die Reportage zur künstlerischen Form erhebt und den bloßen Bericht in den Rang

der Erzählung erhöht. Das hier ist ein Kriegsfilm. Aber einer besonderer Art und daher keineswegs geeignet, jenes Malaise anzufeuern, das uns angesichts von Kriegsfilmen regelmäßig ergreift. Wilder zeigt ein deutsches Gefangenenlager; Russen, Polen, Amerikaner sind darin. Wir lernen das Lager der Amerikaner kennen; es sind lauter Wachtmeister darin, nur Wachtmeister. In vier Baracken hausen sie, und in einer dieser Baracken hausen wir, die Zuschauer, nun mit ihnen. Wir erfahren, wie sie leben, Männer unter sich, einsam in der Kollektivität, müde und zermürbt vom Warten, von der Untätigkeit. Sie treiben männliche Kinderspiele miteinander, witzeln, lästern, haben Hader und freuen sich auf die Versöhnung. Gefühle prallen aufeinander, Empfindungen werden verletzt, Härte ist da, aber auch schöne Freundschaft. Es gibt Gute und weniger Gute, und es gibt solche, die es böse meinen. Wer ist der Spion, der den Wachtruppen verrät, daß es einen



Im Gefangenenlager für amerikanische Sergeanten brennen zwei Kerzen für zwei von den Deutschen erschossene Geflüchtete. Ist Verrat im Spiele? (Photo Paramount.)

heimlichen Radio gibt, an dem man die Meldungen der Alliierten abhört? Daß man im Verborgenen Schnaps brennt? Wer ist dieser Spion? Die Insassen der Baracke wissen es nicht und die Zuschauer wissen es nicht. Aber sie können zusehen, wie die Soldaten diesen Verräter ausfindig machen wollen. Der Verdacht fällt auf einen Falschen; ein Typ assozialer Allüre, der mit vielen kleinen Geschäften die anderen ausnutzt. Gegen ihn richtet sich der Verdacht, gegen ihn ballt sich der Haß. Er wird erbärmlich verprügelt. Aber ist er der Verräter? Nein, ein anderer leistet das schmutzige Handwerk, und dieser andere, so erfährt der Zuschauer zum Schluß zusammen mit den Soldaten selbst, war ein von den Deutschen eingeschmuggelter Agent. Er wird getötet, nicht von den Gefangenen, das ginge nicht, sondern von den Deutschen selbst, die ihn erschießen, weil sie ihn für einen Flüchtling halten, der das Lager verlassen will. Das alles hat Härte, hat Größe. Aber der Film ist nicht, wie es etwa bei «The Big Carnival» von Wilder der Fall ist, hart, düster, lichtlos erzählt, nein, das alles ist mit Humor gestaltet, die Figuren erscheinen im Licht des Humors, ja, manchmal sogar der Komik; aber Ernst und Humor, Bitterkeit und Fröhlichkeit, sie sind unlösbar ineinander verschmolzen, alles ist aus einem Guß an jeder dieser dramatischen Figuren, keine zerfällt, so wenig der ganze Film, der ja keine durchgehende Handlung besitzt, sondern ein Mosaik von vielen kleinen Episoden aus dem Lagerleben darstellt, je auseinanderfällt. So das Ganze ineinander verwoben zu haben, ist vielleicht die schwierigste Regieleistung; Billy Wilder hat sie bestanden.

Thérèse Raquin

Produktion: Frankreich, Lux.
Regie: M. Carné.
Verleih: Sadfi.

ms. Marcel Carné, einer unter den Großen des französischen Films, hat den Roman Emile Zolas «Thérèse Raquin» verfilmt. Zusammen mit Charles Spaak, dem versierten Drehbuchautor, hat er den Roman modernisiert. Er hat ihn aus der naturalistischen Dokumentationsmethode Zolas befreit; er hat ihn für modernes Lebensgefühl erlebbar gemacht oder doch versucht, ihn dafür erlebbar zu machen. Auf seine Art. Wer ist Thérèse Raquin? Die Frau eines leicht vertriebelten Mannes, der unter der Mutter zwar leidet, aber ihr nicht enttrinken kann. Die Mutter ist pedantisch, böse, unempfindlich. Sie geißelt das Leben

DIE LEINWAND

ihres Sohnes, ihrer Schwiegertochter. Ein dritter Mann taucht auf. Wie anders, da er prall ist von Kräften und ein Mann, der sein Leben besteht, kann es sein, als daß die Liebe sich entzündet. Die beiden Blutvollen gehören zusammen. Der Gatte wird ermordet. Der Mord bleibt lange unenträtselt. Es gibt zwar einen Zeugen, der das Schicksal symbolisiert (das ist eine neue Figur, von Carné hineingebracht), aber dieser Zeuge wird Opfer eines Verkehrsunfalls. Die beiden im Geheimnis des Mordes und in der Liebe miteinander verbundenen jungen Menschen frohlocken. Nein, der Zeuge ist zwar tot, aber das Schicksal unabwendbar. Sie werden ihrer Liebe nicht mehr froh. Sie leiden, sie veraten sich in ihrem Leiden, der Mord kommt an den Tag, die Gerechtigkeit ereilt die beiden.

Carné hatte immer Sinn für Atmosphäre. Für eine Atmosphäre des Quälenden, des Rastlosen, des innern Verbrennens. Das hat Kraft. Hintergründigkeit in jeder Szene, bittere Wahrhaftigkeit, Lichtlosigkeit, der Abgrund klafft, und so verzweifelt die Opfer sich wehren mögen, sie stürzen hinein, gehen zugrunde. Oh, wieviel Unseligkeit ist in diesem Film, wieviel Unerlöstheit. Da ist nicht mehr melancholisch aufgeheiterte Tristesse des Lebens, da ist nur noch bitteres, qualvolles Verhängnis. Kein Ausweg. Der Zuschauer wird niedergeschlagen. Er blickt ins Schwarze der Hoffnungslosigkeit. Aber er ist gepackt, nicht allein durch die Regieleistung und die dichterische Gestaltung Carnés, auch von den Schauspielern, unter denen Simone Signoret mit loderner, gequälter Sinnlichkeit als Thérèse Raquin und Raf Vallone mit der heißen Besessenheit des Leidenschaftlichen und dann des Leidenden als Chauffeur am stärksten berühren.

Lucrezia Borgia

Produktion: Italien/Frankreich, Cinédís.
Regie: Christian-Jacque.
Verleih: Monopol-Pathé.

ZS. Die Zustände im päpstlichen Rom zur Zeit der Borgias bildeten stets eine lohnende Fundgrube für aufregende Film-Sensationen. Da gab es Mord, Totschlag und Gewalttaten jeder Art, äußerste Sittenlosigkeit, hemmungslose Frauen und sadistische Männer, wobei alles durch die Buntheit des römischen Volkslebens und die Pracht der päpstlichen Hofhaltung vergoldet werden konnte. Kein Wunder, daß schwache Filmproduktionskassen sich von Zeit zu Zeit an diesem Stoffgebiet, in welchem alles möglich und nichts heilig war, labten, konnten sie sich doch darauf berufen, daß die historische Wahrheit noch viel schlimmer gewesen sei, als sie im Film erschien. Schrieb doch Luther, der ungefähr zu jener Zeit in Rom weilte: «Rom ist die heiligste Stadt gewesen, aber die allerärgste und schändlichste worden... Wer zu Rom gewesen ist, der weiß wohl, daß es leider ärger ist, denn jemand sagen noch glauben mag.»

Cesare Borgia, Neffe Papst Alexander VI., führt in dem entarteten Rom ein Schreckensregiment, dem sich alles unter Lebensgefahr beugen muß. Auch seine Schwester Lucrezia wird von ihm nur für eigensüchtige Zwecke verwendet: Sobald ihm einer ihrer Gatten, die er ihr aufgezwungen hat, wieder im Wege ist, läßt er ihn ermorden. So sieht sich Lucrezia periodisch als Witwe, was ihre Fehlritte verständlich machen und Sympathie für sie wecken soll. Auf diese Weise können blutige Meuchel- und Giftmorde, schmachtende Liebesszenen, Sadismus, Sentimentalität und pomphafte religiöse Zeremonien aneinandergereiht werden. Dazu kommen noch einige Nacktaufnahmen, um keine Möglichkeit der Kassenfüllung zu verpassen. Man verstehe uns wohl: Es gibt eine edle Nacktheit; die Künstler aller Zeiten haben auch im Leibe die Schönheit der Schöpfung verehrt. Auch die bewußt protestantischen Maler, Dürer, der Luthermaler Lukas Cranach, Rembrandt und die Niederländer, machten keine Ausnahmen. Doch wenn weibliche Nacktheit nur zum Vergnügen, zur Unterhaltung gezeigt wird, bildet sie eine Entwürdigung der Frau und wirkt erniedrigend.

Christian-Jacque ist ein Regisseur von Rang. Er verstand es, dem widrigen und leeren Geschehen eine Form zu geben, die stellenweise von raffiniertem Geschmack zeugt. Man könnte manchmal glauben, er habe ein Märchen schaffen wollen, aber dafür ist der Film viel zu berechnend und zu ordinär, so daß nur ein Gebilde vollparfümierter Fäulnis entstand.

Die Bettleroper

Produktion: England, Korda.
Regie: P. Brook.
Verleih: Emelka.

ms. Das Vertrauen, das der große englische Schauspieler Sir Lawrence Olivier in den jungen Theaterregisseur Peter Brook setzte, als er ihm die künstlerische Gestaltung von John Gays «The Beggar's Opera» übergab, hat sich gelohnt. Es ist ein Film entstanden, der künstlerisches Niveau hat und dem Zuschauer ein reines artistisches Vergnügen bereitet. Dieser Film hat, wie alle Filme, die auf der Grundlage einer Oper geschaffen werden, seine Problematik; denn es ist eben so, daß der Gesang sich dem filmischen Gestaltungsprinzip, der Be-

wegung, nicht organisch verbinden läßt, und daß Menschen, die zugleich darstellen und singen, dem Wirklichkeitscharakter des Filmes nicht voll auf zu entsprechen vermögen. Hier scheinen uns aber diese grundsätzlichen Einwände nicht schwer zu wiegen. Denn John Gays «Bettleroper», nach der bekanntlich Brecht und Weill ihr scharf sozialkritisches Spiel «Die Dreigroschenoper» geschrieben haben — die ihrerseits von G. W. Pabst verfilmt worden ist —, ist ja keine herkömmliche Oper, ist auch kein Musikdrama, sondern eine Balladopera, eine Liederoper, wie sie in England lange Zeit traditionell geschaffen worden ist. Das berühmteste Beispiel dieser Tradition ist eben die «Bettleroper». Berühmt ist sie vor allem, weil hier auf die angesungenen und abgedroschenen Arien der das 18. Jahrhundert beherrschenden und in England namentlich in der Form der Oper Händels bestehenden italienischen Oper bekannte Volksliedmelodien karikierend arrangiert wurden. Gays ursprüngliche Fassung wurde für diese Verfilmung beibehalten, doch hat der Komponist Sir Arthur Bliss — der es versteht — die einzelnen Ballads miteinander verbindende Filmmusik geschrieben. Auch Gestalt und Gehalt sind unverändert geblieben: Der Film ist die Ballade auf die Heldentaten von Captain Macheath, den Gentleman-Gauner, der seine Tage zwischen tollkühnen Schurkereien heldischer Allüre und schönen, verräterischen Frauen verbringt. Das ist eine Romanze, die deutlichen satirischen Einschlag hat, freilich nicht zeit- und sozialkritischen vorab, wie Brecht sie später ausgedeutet hat, vielmehr wendet sich die Satire bei John Gay gegen die italienische Heldenoper, ihren glänzenden, immer edlen Heldenatenor und die wohlgeborenen Schurken, die diesem das Leben heiß machen. Darum ist der Held hier ein zwar tapferer, kühn fechtender Mann, aber in seinem Mutwillen ist er ein eitler Geselle, und die Welt, in der er seine Mannes-taten vollführt, ist die Unterwelt des alten London.

Daß die «Bettleroper» nicht aktualisiert wurde, mag der Grund dafür sein, daß der Film im ersten Augenblick «vergangen» und spannungslos zu sein scheint. Doch öffnet sich mehr und mehr das Verständnis, die Teilnahme wird nach und nach gesteigert bis zum künstlerischen Genuß eines l'art pour l'art gemachten Filmwerkes, das reich an malerischen Schauplätzen und köstlichen, wilden und burlesken Abenteuer ist. An Aufwand wurde nicht gespart, aber es ist kein Aufwand um seiner selbst willen, sondern differenzierte Fülle atmosphärischer Schilderung. Die abenteuerlichen Begebenheiten sind der Einbildungskraft des Zuschauers, der sich spielerisch an dieser Opernillusion erlaben will, als Illusion eben dadurch empfohlen, daß um die Handlung selbst eine realistische Rahmenhandlung gesponnen wurde, die romantisch-schaurig in das Spiel einführt und durch die wir heiter wieder entlassen werden. Spelunken, Gassen und Kerkerverließ: das ist das romantische Milieu; weite Heidelandschaft, Galgenhügel und feurige



Der gefangene Gentleman-Räuber, der immer wieder entkommt, mit seinen Freundinnen in der hochromantischen «Bettel-Oper». (Photo Emelka.)

Ritte: das ist die romantische Landschaft. Und darin die Menschen. Lawrence Olivier, wieder der Liebhaber von einst, reitet, ficht und singt, ja, singt! Und unter all den Frauen, die er heldisch-treulos liebt, haben Dorothy Tutin und Daphne Anderson, treffliche Schauspielerinnen, die hervorragendsten Rollen inne. Herrliche Chargen spielen Stanley Holloway, George Devine und Hugh Griffith. Das vorzüglich gelenkte Spiel der Darsteller, deren Stimmen mit Ausnahme jener von Olivier durch Sänger doubliert worden sind, gibt dem Film, der die Schaulust anstachelt und doch das Intime befriedigt, balladesken Stil, und die Lieder klingen reizvoll, fröhlich und ulkhaft ins geneigte Ohr.