

Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband
Band: 6 (1953-1954)
Heft: 10

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: 13.03.2025

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

Lili

Produktion: USA, MGM.
Regie: Ch. Walters.

ms. Ein liebenswerter Film. Hier haben die Amerikaner ihr Gutes gegeben. Lili ist ein elternloses Mädchen, freundlich noch und doch schon junge Frau. Sie kommt, ein Obdach und einen Platz, wo sie ihr Brot verdienen kann, suchend, auf einen Jahrmarktsplatz. Ein Mann, Zauberer in einer Bude, hilft ihr fürs erste; ihn beginnt sie zu lieben. Den rechten liebt sie erst zum Ende, den, der mit Marionetten spielt. Mit diesen Marionetten lebt Lili, als wären sie wirkliche Menschen. Sie spricht mit ihnen und sie sprechen mit ihr. In diesen kindlichen Gesprächen öffnet sich ihre kleine, traurige Seele ganz. Und durch die Marionetten erfährt sie, wer sie in Wahrheit liebt und wer sie glücklich machen wird. Eine kleine Geschichte, aber mit viel Liebenswürdigkeit erzählt. Streckenweise voll Poesie. Ein Glanz des Naiven über allem. Entzückende Spielmomente der Marionetten. Als Träume dargestellte Tanzeinlagen, in denen Lili mit den Marionetten, die nun richtige Menschen sind, tanzt. Diese Tanzszenen künstlerisch wertvoll, phantasiereich in der Choreographie, kurz und daher schön durch den gedrängten Augenblick. Leslie Caron, die Tänzerin aus «Ein Amerikaner in Paris», ist nicht nur eine vortreffliche Tänzerin, sondern auch eine gute Schauspielerin: sie ist nicht schön, aber reizvoll durch die unregelmäßige Bildung ihres ausdruckslosen Gesichtchens, ein echtes Kind in der Darstellung. Glaubhaft gerade durch ihre Naivität, die gar nicht gespielt wirkt. Der Film schmeichelt sich ins Gemüt und erfreut trotz einigen wenigen Szenen, die nach der Schablone geraten sind.

Julius Cäsar

Produktion: USA, MGM.
Regie: J. L. Mankiewicz.

ms. Die Dramen Shakespeares haben die Filmschaffenden immer wieder angezogen. Ein Shakespeare des Films freilich — wenn es einen gäbe — hätte Genie, um mit der Bildsprache des Films das Menschliche in den Widerschein seiner Kunst zu erhöhen. Keiner der Filme aber, die nach Dramen Shakespeares geschaffen worden sind, ist bedeutend als Film: alle — auch dieser «Julius Cäsar» ist, was er ist, durch Shakespeare allein. Allerdings sind die Arten einer Adaption von Dramen Shakespeares zahlreich. Sie reichen von der einfachen, meist oberflächlichen Usurpation des bloßen Stoffes bis zur avantgardistischen Transfiguration. Die ehrlichste Art und daher die, die auch am meisten befriedigt, ist die filmische Fixierung einer Theaterinszenierung. Lawrence Olivier hat diesen Weg beschritten, die Ausdeutung des dichterischen Wortes durch die atmosphärischen Ausdrucksmittel des Films dabei oft ziemlich weit treibend und den guten Geschmack nicht immer bewahrend, doch nie so weit abirrend, daß die Herrschaft des dichterischen Wortes gefährdet worden wäre. Einen anderen Weg ging Orson Welles: er hat das Shakespeare'sche Drama benutzt, um sich und sein filmkünstlerisches Genie in den Vordergrund zu schieben; bei aller Großartigkeit stoßen seine Filme durch die Megalomanie ihres Schöpfers ab.

Anders Joseph L. Mankiewicz: er ist zurückhaltend bis zur Bescheidenheit. Er legt dem, was wir das Filmische nennen, stärkste Zügel an. Er geht ganz von der Bühne aus, weitet die Räume des Geschehens zwar aus (denn die Kamera kann wandern und größere Gebiete umfassen als das menschliche Auge), aber er zwingt weder den architektonischen Raum (Forum, Straßen, Hausgemächer) noch der Landschaft die naturalistische Gebärde ab, er stilisiert und gestaltet so die Landschaft des Spiels zum geistigen Raum des dichterischen Wortes. Ihm gilt dieses Wort vor allem. Er läßt es sich ungehemmt entfalten. Nur kurze Streichungen, wie sie in jeder guten Theateraufführung üblich sind, nimmt er vor, und einzig der Anfang des fünften Aufzuges (die Schlachtszenen von Philippi) hat er — durchaus legitim, aus der Wortgestalt hinübergewandelt in das Sichtbare des Films, dabei aber durchaus stilisiert (wie er auch das Volk beim Anhören der Leichenrede des Mark Anton nicht naturalistisch als Masse erscheinen läßt) und jene Textstellen belassend, die für das Verständnis des weiteren Handlungsverlaufs und des tragischen Schlusses notwendig sind. Eine Verfilmung des «Julius Cäsar», die tiefen Eindruck macht, weil der Regisseur ein Diener am Werk des Größeren, des Dichters ist.

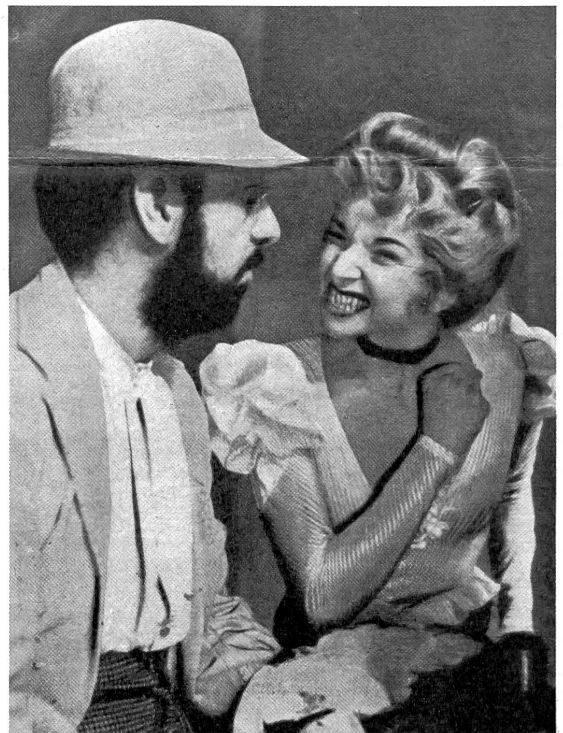
Diener auch die Schauspieler. Braucht es mehr als den Hinweis, daß es Wonne ist, dem Klang des Shakespeare'schen Englisch hingegen zu lauschen? Alle Darsteller sind wundervolle Sprecher; alle, mit Ausnahme von Marlon Brando (einst in «Endstation Sehnsucht» und «Viva Zapata»), der einen herrlichen Mark Anton gibt, Engländer von Geburt. Louis Calhern spielt den Cäsar: groß aufgefaßt, machtvoll schon in der körperlichen Erscheinung, hybrid im Bewußtsein seiner Macht, intim doch auch im Menschlichen, durchaus nicht die Zentralgestalt des Dramas, aber der zündende Block, um das tragische Geschehen sich aufbaut. Erschütternd die Szene der Ermordung: das ist ganz große, herrliche Schauspielkunst, die bis ins Mark packt. Gegen Cäsar der geliebte und liebende Brutus, von James Mason gestaltet in Figur und Sprache als ein Republikaner von untadeliger Gesinnung, ein rechtlicher Mann, aber kein Schwärmer, groß in der Reinheit seiner Gesinnung, die tragische Gestalt des Spiels: James Mason ist ein reifer Sprecher mit einem unerschöpflichen Reichtum an Tönen, und gleich ihm ist in dieser Aufführung nur noch Marlon Brando als Mark Anton, dessen Leichenrede, dies Meisterstück rhetorischer Verschlagenheit, einem den Atem verschlägt: wie dieser Mark Anton aus dem Hintergrund der Unbeachtetheit, wo er sich unbefähigt stellt, langsam in den Vordergrund sich spielt und als der Große erscheint, der die Macht begriffen und ergriffen hat und durch seine Hinterlist den Redlichen, Brutus, ins Verderben bringt: das ist ge-

waltig, das ist so noch nie gesehen worden. Edel selbst in seinem eingeborenen Rebellentum ist auch Cassius in der Darstellung von John Gielgud: hohl der Blick, gewandt die Zunge, so beredet er betörend den Brutus zur Verschwörung, ein reifer, schöner Sprecher auch er. Die Nebenrollen alle sind tadellos besetzt, auch die der Frauen, Greer Garson als Calpurnia, Deborah Kerr als Portia, bis in die Erscheinung des Leiblichen hinein jene die ängstlich liebende Frau, diese die Tochter Catos. Wenn die Römer vielleicht nie so ausgesehen haben, wie diese Engländer sie darstellen: so hätten sie aussehen können. Eine Shakespeare-Aufführung, wie wir sie auf der Bühne gerne sähen; hier zum unvergleichlichen Exempel konserviert im Film.

Moulin Rouge

Produktion: England, Romulus Film, London.
Regie: John Huston.

ms. John Huston, der amerikanische Regisseur, hat sich in Europa niedergelassen und die ihm hier zugestandene künstlerische Freiheit genützt. Er huldigt dem Maler Toulouse-Lautrec. Für seinen Film hat er den Roman «Moulin Rouge» von Pierre la Mure zur Grundlage genommen. Der Roman ist eine übliche «biographie romacée». Der Film ist es nicht, oder nicht nur das. Er ist eine künstlerisch eigenwillige Paraphrase auf das Werk des Malers. Dadurch schon unterscheidet er sich von den konventionellen Künstlerfilmen. Biographisches ist eingebaut, authentisch was den Maler selbst betrifft, hinzuerfunden und romanhaft ausgedeutet, die Figur des Straßenmädchens, an dessen Begegnung der Künstler menschlich zerbricht: diese Geschichte ist etwas banal, sie ist wenig tief, aber es tut, ob sie falsch oder richtig sei (da sie den Lebensumständen nach möglich ist), wenig zur Sache. Der Film hat seinen Wert in anderm. Er wird von den Figuren aus den Bildern von Toulouse-Lautrec bevölkert. Die Verworfenen, die moralisch Verkommenen, die körperlich Zerstorbenen, Mißbratenen, die Dirnen, deren Gesichter entleert, die Lebemannern, deren Herzen ausgebrannt sind. Die Jockeys, die Zirkusreiter, die Trapezakrobaten. Das



Ferrer und Colette Marchand im Film «Moulin Rouge», der vorwiegend die unglücklichen Liebschaften des genialen Künstlers Toulouse-Lautrec (Ferrer) schildert.

Volk aus den Kaschemmen, aus dem Moulin Rouge. Das Fin de siècle, wie Toulouse-Lautrec es gemalt hat. Aber nicht nur die Figurenwelt des Malers hat Huston gereizt. Auch ihre künstlerische Existenz. Er hat den Anruf, den er von diesen Bildern empfangen hat, bestanden. Die Ausdrucks- und Bewegungswerte der Bilder von Toulouse-Lautrec werden flüssig. Die Bewegungen der Bilder sind im Film weitergeführt. Die Farben, bei Toulouse-Lautrec Mittel zur Steigerung der Ausdruckswerte, sind dies auch im Film. So ist der ganze Film in der Farbgebung, bis hinein in die innigsten Töne, gestaltet aus der Farbwelt des Malers. Huston will kein naturalistisches Kolorit geben, er gibt das Kolorit so, wie der Maler es gegeben hat: so wird in diesem Film die Farbe zum dramaturgischen Mittel, zum Symbol der künstlerischen und geistig-menschlichen, der moralistischen Atmosphäre.

Die Farben: likörgrell, schreierisch, frech, tapetenblau, giftig, fahl,

DIE LEINWAND

pastellig, ausgelagert, selten harmonisch schön: diese Farben sind das Berausende an diesem Film. Nur Jean Renoir in «La Carozza d'Oro», der aber anders geartet ist und anderes im Auge hat, hat die Farben noch in solcher gestalterischer Manier verwendet. Tief auch ist der Eindruck, der von José Ferrer als dem Darsteller von Toulouse-Lautrec ausgeht. Schon rein physisch ist diese schauspielerische Leistung unerhört, muß er doch, damit der Krüppel, der Toulouse-Lautrec war, erscheine, durchgehend auf den Knien spielen. Was aber wichtiger ist: So könnte als Mensch dieser Maler gewesen sein (unwichtig, ob er wirklich so war). Toulouse-Lautrec hat von sich selber zynisch geschertzt: er sei nur eine halbe Flasche. Aber der Geist, der ihn erfüllte, hätte für mehr gereicht, er war Rasse und Echtheit. Und eben so spielt ihn José Ferrer: mit der Echtheit und der Rasse des künstlerischen Genies, in dem die Flammen der gewaltigen Begabung und des quälenden Lasters einander bekämpfen. Ein Film, der bei mancher ungenügender Szene doch begeistert und durch seine Farbenschönheit gefangen nimmt.

Das Gewand

Produktion: USA, Fox.
Regie: M. Koster.

ms. Der Roman «Das Gewand des Erlösers» von Lloyd C. Douglas, der sich als Schreiber religiöser Bestseller einen Namen gemacht hat, ist verfilmt worden. Wenig vermögen wir mit solchen Romanen, wo Glaubensdinge mit historischen Attraktionen vermennt werden, anzufangen. Weniger aber noch mit Filmen, die nach solchen Romanen und mit dem ganzen technischen Aufwand der Hollywooder Filmmittel gedreht worden sind. Dieser Film ist unerträglich durch seine Aufdringlichkeit. Held ist der römische Hauptmann, der Christus ans Kreuz geschlagen hat: wir wissen aus der Heiligen Schrift nur dies über ihn. Roman und Film aber berichten uns nun seine Geschichte, und daß sie natürlich sehr rührend und herzergreifend ist, das ist nicht anders zu erwarten. Der Hauptmann verfolgt zuerst die Christen weiter, wird dann bekehrt und bekennt sich zu den Verfolgten; er erleidet den Märtyrertod und mit ihm seine Geliebte, die an Christus glaubt, weil auch ihr Geliebter an ihn glaubt. Glamour und Religion, unverwüsthliches Make-up, Räuberromantik im römischen Kostüm, aber in der Art des Wilden Westens, geschichtliche Widersinnigkeiten, aber so präsentiert, als wäre es wirklich so und nicht anders gewesen und geschehen. Ueberschwemmender Aufwand an Kulissen und Kunstgewerbe. Donner und Blitz, als Christus am Kreuz stirbt. Die Darstellung religiöser Szenen ist scheinbar diskret. In Wahrheit aber scheinheilig. Christus zieht am Palmsonntag in Jerusalem ein, man sieht ihn fernab auf der Eselin reiten, die Stimmen huldigen ihm, die Palmen neigen sich: das wirkt unauffällig, anständig. Wirklich? nein! Es ist verlogene Diskretion, es stimmt einfach nicht, schockiert nicht nur, wer gläubig ist, sondern auch den, der Geschmack hat. Und Christus am Kreuz: Während man die Schächer am Kreuze hängen sieht, in ihrer ganzen Leibesgröße, sieht man den bleichen Leib Christi nur von hinten, seinen Kopf sieht man überhaupt nicht. Auch das anständig? Nein. Denn der römische Hauptmann tritt ans Kreuz, stützt sich an dessen Stamm, als stütze er sich an eine Bartheke, und während er so dasteht, tröpfelt Blut aus der Leibeswunde Christi auf seine Hand, und Entsetzen ergreift ihn. Blasphemien und Geschmacklosigkeiten, und doppelt unerträglich die Trickvisionen der Hände Christi, die auf dunklem Hintergrund wächsern bleich erscheinen und von Nägeln durchbohrt sind, die weil man dazu das Schlagen eines Hammers auf einen Amboß hört. Dieser Film wurde unter dem Vorwand gedreht, die Glaubensbotschaft darzustellen. Tatsächlich aber: Auslieferung des Lebens und Todes Christi an die Gaffsucht. Verrat eines nur im Geiste zu erschauenden Erlebnisses an die Billigkeit des äußerlichen Aufwandes. Kulissen, Farbenkitsch, unerträgliche Sentimentalität, Aufweichung eines sehr strengen Erlebnisses in eine schleimige Gemütlichkeit. Oder sollte, was schlechteste Oeldrucke und billige Postkarten religiöser Art noch übertrifft, tatsächlich fromme Gedanken anregen können? Es ist wohl Pflicht der Kirchen, gegen eine solche Verballhornung des Lebens Christi und des christlichen Glaubensgutes zu protestieren.

Der Film würde in dem raumillusionistischen Cinemascope-Verfahren hergestellt; panoramische Wirkungen, große Szenen, etwelche Rauntiefe, Abwesenheit jeglicher bildkünstlerischer Gestaltung, keine dichterische Atmosphäre, Unmöglichkeit, das Innere zu gestalten. Eine Wende in der Geschichte des Films? Ja, aber eine Wende zur Pleite, zur künstlerischen gewiß.

Peter Pan

Produktion: USA, Walt Disney.
Verleih: RKO.

ZS. Disneys langerwarteter neuer Zeichnungsfilm ist da. Diesmal hat ihm ein schottisches Märchen als Vorlage gedient: die Geschichte von Peter Pan, der ewig ein Kind bleiben wollte. Da drei Kinder in einem Londoner Bürgerhaus blind an ihn glauben, dürfen sie mit ihm die weite Reise nach dem «Nirgendland» antreten, nachdem die kleine Klingelfee sie mit Goldstaub flugfähig machte. Dort erleben sie unter Seejungfrauen, Indianern und Räubern eine böse Geschichte mit einem wilden Piratenkapitän, den schließlich ein scheußliches Krokodil frißt, worauf die Kinder wieder zu ihren Eltern heimkehren dürfen.

Schon diese Inhaltsangabe verrät, daß es sich um kein Märchen mehr handelt. Zwar besitzt Disneys Phantasie noch immer einen bestechenden Schwung, sein Gestaltungsdrang scheint unerschöpflich, Farbe und Formen glänzen in verwirrender Fülle. Doch das Märchen-

hafte verbindet sich mit dem Sensationellen, Effekthascherischen und dem Erregenden, das uns Angst und Schrecken einjagen soll. Er will Spannung erzeugen und verjagt damit das Poetische des echten Märchens in alle Winde. In Amerika wurde der Film mit Recht als «Märchen-Reißer» bezeichnet, was auch durch köstliche Einzelheiten nicht aufgewogen werden kann. Vieles darin wird die Kinder nicht beeuligen, sondern sie zutiefst erschrecken und ihnen Angsträume verursachen. Mit einem Wort: Disney ist dem amerikanischen «Cartoon»



Peter Pan erhält im farbigen Zeichen-Trickfilm gleichen Namens von seiner Freundin Wendy seinen Schatten zurück.

erlegen, seine Geschichte ist vom Geist jener berüchtigten und verderblichen sensationellen Bildergeschichten angesteckt, wie sie trotz allen Bemühungen einsichtiger Kreise in endlosen Folgen amerikanische Zeitungen für niedrigere Ansprüche verseeuchen. Sie stellen eine billige Mischung von Spannend-Gruseligem und Märchenhaft-Groteskem dar, eine Spannungsmache ohne jeden Gehalt. Sie mögen ein großer kommerzieller Erfolg sein, aber wir bedauern, einen Disney auf solchen Wegen zu sehen.

Niagara

Produktion: USA, Fox.
Regie: H. Hathaway.
Verleih: Fox.

ms. Die Dummheit grassiert auch anders in Hollywood. Sie stetzt hier im Gewande bzw. in den Negligés der Geschmacklosigkeit einher. Da lockt ein Teufelsweib mit allen Reizen ihres verführerischen Körpers. Sie trägt nur eng anliegende Kleider, Jupes bis zu den Knien aufgeschnitten. Sie wippt und schlängelt, sie läßt gerne lose angehängte Kleidungsstücke fallen. Die Männer brennen ihr entgegen. Auch ihr eigener Gatte, der ihr hörig ist. Aber sie ist nicht treu, sie ist sogar ausgesprochen böse, sie plagt ihren braven Gatten, daß es zum Ueberfließen vor Mitleid ist. Sie will einen andern. Den, der ihr zurzeit gehört, hat sie schon zwei Jahre, das ist zu lang. Der Neue, den sie will, soll den Gatten umbringen. Am Niagarafall, wo sie sich gerade aufhalten. Schups, ins Wasser mit ihm und tot wird er sein. Aber der, der ermordet werden soll, merkt die Sache und stößt den bestellten Mörder selbst ins Wasser, wo er ertrinkt. Es sind ja die Niagarafälle. Nun geschieht's: der unfreiwillig zum Mörder gewordene wird nun plötzlich von einer infernalischen Mordlust gepackt. Der Sanfte wird ein Ungeheuer. Ein Ungeheuer mit schmachtenden Augen. Denn es tut ihm selbst weh, nun weiter morden zu müssen. Gerissen entgeht er allen Nachstellungen der Polizei. Hoch oben auf einem Glockenturm erwürgt er in aller Ruhe seine ungetreue, teuflische Ehefrau. Da liegt sie, wie eine Schaufensterfigur, die umgefallen ist. Er bricht neben ihrer Leiche zusammen und weint. Dann steht er auf, um Mitwisser zum Schweigen zu bringen. Auf dem Fluß, der in die Niagarafälle übergeht. Die zweite Frau — denn es ist natürlich eine zweite da —, die alles weiß, ist mit ihm im Boot. Es treibt den Fällen zu. Da bekommt er Mitleid. Beim letzten Fels vor dem Sturz des Wassers hilft er ihr aus dem Boot. Er selbst stürzt im Boot in die Tiefe. Wie weiland Lenau's drei Indianer. Aber nicht aus so viel Edelmut und menschlicher Schönheit. Sondern ganz einfach, weil es die Dummheit eines Drehbuchautors so will, und weil es Henry Hathaway, der Regisseur, so gemacht hat. Viel Aufwand. Sirup des Technicolor darüber. Blutleer. Aus der Retorte. Hathaway hat die Ehre, den schlechtesten Film seines Lebens gemacht zu haben.