

Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband
Band: 6 (1953-1954)
Heft: 29

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: 25.11.2024

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

BLICK AUF DIE LEINWAND

Das Tor zur Hölle

Produktion: Japan, Masaichi Nagata
Regie: T. Kinugasa
Verleih: Comptoir

ms. Dieser japanische Film, der am Festival von Cannes mit dem Großen Preis ausgezeichnet wurde, zählt zu den wenigen Werken der Filmkunst, bei denen man das Wort «Kunst» wirklich und überzeugt betonen darf. Der Film folgt einem zeitgenössischen Theaterstück «Kesas Gatte», das seinerseits auf einer Erzählung aus dem 12. Jahrhundert beruht, einer Erzählung, die — wie wir uns berichten lassen — zu der klassischen Literatur Japans gehört. Erzählt wird das: In der Zeit der Schattenkaiser, als Japan von Sippen beherrscht wurde, geschah es, daß eine herrschende Sippe und ihre Anhänger von einer feindlichen Sippe angegriffen und vertrieben wurde. Den Rebellen gelang es, sich des wie einen Gott verehrten Kaiser und seiner Schwester zu bemächtigen. Aber der Sieg war nicht gefestigt. Die niedergeworfene Sippe erhob ihr Haupt wieder und in einem neuen Kampf siegte sie über die Rebellen, deren Führer mit dem Tode bestraft wurden. Unter den Rittern, die sich in diesem Kampf besonders hervorgetan hatten, befindet sich der Held dieses Films: Um die Angreifer von der Schwester des Kaisers abzulenken, hatte er mit der kaiserlichen Sänfte, in der sich eine Hofdame befand, die Flucht ergriffen, und es gelang ihm auch, die Feinde in großer Zahl auf sich und seine Gefährten zu lenken. Er rettete der Hofdame das Leben, verliebte sich aber in sie und forderte von dem Sippenherrscher nach dem gemeinsamen Sieg als Geschenk diese Frau — die aber bereits verheiratet ist, mit einem seiner Waffengefährten. Davon hatte er nichts gewußt, aber unbeherrscht, von starker Liebe und Begier ergriffen, bedrängt er die Frau, bringt sie endlich dazu, daß sie ihm verspricht, sie werde ihn ins Haus lassen, um dort ihren Gatten töten zu können. Auf die Lagerstatt ihres Gatten legt sie sich aber selber, und sie wird, als der Mörder eindringt, von diesem erstochen — an der Stelle des Gatten. Als der Ritter erkennt, wen er getötet hat, sucht er im Hause den Gatten auf, gesteht seine Tat, fleht ihn an, ihm, dem Mörder, den Tod zu geben. Aber jener, ganz in den Schmerz versunken über die Treue seiner Gattin milde geworden, nimmt keine Rache — der Mörder, erschüttert auch er, legt die Zeichen seiner Kriegerwürde ab und zieht sich zurück in klösterliche Abgeschiedenheit, dort für den Rest seines Lebens zu büßen.

Der Film, durchaus dem Theater abgewendet, gibt das Erlebnis einer großen, echten Tragödie. Das ist kein modern-psychologisches Drama, es ist eine Tragödie gewaltigen Stils, am ehesten vielleicht zu vergleichen mit der Tragödie Corneilles . . . Hier ist Schuld, hier ist Katastrophe und Sühne. Groß ist das Spiel der Darsteller. Sie kommen alle von der Bühne her, aber sie spielen alle nach den darstellerischen Forderungen des Films: Sie spielen mit größter Verhaltenheit, aber unter dieser Verhaltenheit lauert drängend, stark und überwältigend Kraft, Lebensfülle, und es ist, als würden mit letzter Anstrengung, Katarakte des Gefühls zurückgehalten. Keinem der drei Hauptdarsteller kann die Krone gereicht werden, alle drei sind sie meisterhaft, untadelig und erschütternd. Der Film ist stilisiert in seinem Realismus, aber er ist keine Theateradaption, vielmehr stellt er eine durchaus legitime, gelungene und überragende kinematographische Umwandlung einer jahrhundert alten Theatertradition dar. Bild reiht sich an Bild, fließend gehalten und doch von unendlicher Langsamkeit, stark rhythmisch komponiert in den Bewegungen, ein jedes lange ausgehalten und ein jedes dicht an Gefühlswerten und Sinn, keines zufällig und bedeutungslos. Die Farben sind von zartester Realistik: sie sind sinnhaft, sinndeutend und spannungsbildend eingesetzt, Farben pastellosen Tons, aus der Tradition des Tuschmalens herkommend, bezaubernd, bestürzend schön; nicht gemäldehaft sind diese farbigen Bilder, aber im ganzen zusammengeschaut schließen sie sich zum Eindruck eines einzigen gewaltigen Gemäldes zusammen.



Gegenwärtig ist in der Schweiz der neue Duvivier-Film «Der Fall Maurizius» nach dem Roman von J. Wassermann angelaufen. Ihn beschäftigt die Frage nach Mensch und Gerechtigkeit. Hier vernimmt der Staatsanwalt siegesicher einen Belastungszeugen ein, ohne dessen falsche Aussagen zu ahnen.

Die Botschaft (The message)

Produktion: England
Regie: E. Pratt
Verleih: Nordisk

ms. Von Filmen, die Episoden aus den beiden Weltkriegen darbieten, wendet man sich gemeinhin und meist mit guten Gründen ab. Es wäre schade, wenn man sich von diesem Film abwenden wollte. Er wurde von einem Amateur gedreht — einem jener Männer, von denen Georges Duhamel einmal gesagt hat, in ihnen sei alle künstlerische Inbrunst versammelt, um den Film über seine Existenz eines Massenspektakels hinaus in die Region der Kunst zu heben. Enrico Pratt heißt der Mann, ein in England lebender Italiener, von Beruf Musiker. Er ist ein Künstler in jeder Faser seines Wesens. Und sein Künstlertum verwirklicht sich — für uns sichtbar — im Film. Er hat alles gemacht, was bei einem Film zu machen ist: er schrieb das Drehbuch, inszenierte den Film, bearbeitete ihn technisch, schrieb die Musik dazu; und die ihm halfen — als Darsteller halfen — waren ebenfalls Amateure, keiner von ihnen war jemals vor der Kamera gestanden. Wo einer allein, ganz seinen Kräften vertrauend, so am Werke ist (mit bescheidensten Mitteln arbeitend), kann natürlich kein Film von großen szenischen Mitteln entstehen. Die Größe ist aber keineswegs faßbar im Aufwand. Sie ist allein erlebbar in der künstlerischen Gebärde, die von einem Werk ausgeht. Und hier durchdringt sie ein kleines Werk ganz und gar und macht es so zum großen Werk. Von allen Filmen, die den Krieg geistig, philosophisch oder religiös zu bewältigen suchten, ist dieser kleine Streifen von Enrico Pratt der besten einer.

Was geschieht: Ein Trupp englischer Soldaten ist vom Feind umzingelt. Eine Botschaft soll zur Hauptmacht der eigenen Truppen gebracht werden. Ein Soldat macht sich auf; er fällt, kaum hat er die schützende Deckung verlassen. Ein anderer übernimmt den Auftrag; er läuft querfeldein, durch den Wald und fällt — wie er läuft und wie er fiel, sehen wir nicht, denn die Kamera zwingt uns, diesen Mann selber zu sein: wir laufen an seiner Stelle durch den Wald, wir fallen plötzlich — der Film hat hier in großartiger Weise eines seiner eigensten Mittel benutzt: den Zuschauer als den Erlebenden an die Stelle des Schauspielers zu setzen, die Anschauung eines Erlebnisses zum subjektiven Erlebnis selbst werden zu lassen. Dieses psychologisch und ästhetisch ungemein reiche Mittel wendet Pratt auch in der Folge seines Films an: Nachdem der zweite Soldat gefallen ist, macht sich

ein dritter auf; er läuft übers Feld, durch den Wald, wieder über Felder, in trampendem Schritt, unaufhörlich, keuchend, hinstürzend, verfolgt von einem unsichtbaren Feind, der überall ist und nirgends gesehen werden kann, und plötzlich streckt ein Schuß auch ihn nieder; verwundet läuft er weiter, schleicht auf dem Boden, kriecht langsam, immer langsamer vorwärts, schleppt sich wieder meterweise dahin, bricht in einer Häuserruine zusammen — hier trifft er auf einen deutschen Soldaten, zu Tode verwundet auch er. Sie liegen einander gegenüber, blicken sich an, beide von der Angst zerstört, der andere könnte sich an seinem letzten Schmerz vergehen, beide sich allmählich entspannend, nur noch der Schmerz steht auf ihren Gesichtern, nur noch der Schmerz, und die Angst vor dem Tode, und die Einsicht, wie sinnlos alles war, und die Erkenntnis, daß es sinnlos doch nicht war, weil es zum Ende zur Freundschaft, zu dieser Freundschaft im Tode geführt hat. Sie reichen sich die Hände, der eine stirbt, der andere — man weiß es, aber sieht es nicht mehr — wird ebenfalls sterben. Die Botschaft: aus der Meldung, die ein Soldat überbringen sollte, ist diese Botschaft der Versöhnung, der Menschlichkeit geworden. Ganz unpatisch wird diese Botschaft verkündigt, kein Wort wird gesagt, das Bild ist in letzter Transparenz verdichtet, es strahlt Geistigkeit aus, wie wenige Filmbilder je ausgestrahlt haben. Der Soldat, der da stirbt, das bin ich, bist du, ist jeder: so vollkommen ist die Identifikation. So vollkommen, daß wir geradezu körperlich zu leiden glauben, daß wir verzweifeln, wenn wir durch die Kornfelder laufen, todwund, und in der Natur nur Stummheit, Ungerührtheit, Erbarmungslosigkeit erkennen, Gleichgültigkeit vor dem Menschen, denn der Mensch, das ist seine Größe, ist in seiner Not allein, auf sich und sein Vermögen, Gott zu lieben gestellt. Natur ist da fern — ein Unbarmherziges, das das Leiden des Menschen nicht versteht. Ohne falsches Pathos des Heroen richtet der Film zum Ende auf: durch den Glauben an die Menschenwürde, die trotz allen Ruinen nicht verschüttet werden kann. Ein großer Film, so kurz er ist.

Mogambo

Produktion: USA, MGM
Regie: John Ford
Verleih: Metro-Goldwyn

ZS. Wieder einmal dürfen wir einen alten Bekannten begrüßen: «Red dust» (1932) feiert unter dem neuen Namen «Mogambo» kassenfrohe Wiederkehr. Damals ein finanzieller Erfolg, versucht Hollywood, das anscheinend nicht an einer Ueberfülle von Filmideen leidet und sichergehen will, eine Wiederholung. Selbst die männliche Hauptrolle ist mit Clarc Gable gleich besetzt, während an Stelle der verstorbenen Jean Harlow Ava Gardner ihr Glück im Urwald sucht.



Die Elefanten kommen! Ein Bild der großartigen afrikanischen Natur aus dem Film «Mogambo», der auf dem großen Hintergrund eine alltägliche Dreiecksgeschichte bringt.

Wahrscheinlich wird die Spekulation glücken, trotzdem die alte Fassung gegenüber der heutigen ihre Vorzüge besaß. Immerhin bedeutet die Gestaltung in Technicolor für einen solchen Film, der stark mit der bunten Kulisse des farbigen Erdteils arbeitet, eine Verbesserung. John Fords dokumentarähnlicher Stil bringt landschaftliche Szenen

von großer Schönheit hervor. Irgendwie wird etwas vom Geheimnis Afrikas lebendig; die unheimliche Stille der weiten Ebenen, in Wirklichkeit auf jedem Meter von einem wilden Daseinskampf der Kreatur erfüllt, die rätselhaft-lauernden Geräusche der Nacht, der fortwährende, meist gefährliche Zusammenstoß mit der überreichen Tierwelt, die schwer deutbare und unberechenbare Haltung vieler Eingeborener, eine Atmosphäre dumpfer Wildheit.

In diese drangvolle Natur wurde eine Hollywooder Dreieck-Liebesgeschichte ohne Tiefe gestellt: Der kraftstrotzende, unfehlbare, löwenmutige, aber einsame Tierjäger, um den zwischen zwei Frauen ein Kampf entbrennt. Die hemmungslose Hummel, aus New Yorker Nachtlokalen hereingeschneit, obsiegt schließlich über die stille und unerfahrene Frau eines harmlosen Gelehrten, nachdem der wilde Tierjäger moralisch auf sie verzichtet, weil sie doch nicht für das Urwalddenleben geschaffen wäre. Es ist keine ganz würdige Begegnung der Menschen mit der gigantischen Natur Afrikas und ihren abgründigen Rätseln. Die Menschen benehmen sich meist recht gewöhnlich, und wenn sogar ein wenig Religion hineingemischt wird, so werden sie dadurch keineswegs besser. So ist nur ein Unterhaltungsfilm daraus geworden, von dem nicht viel mehr bleibt als die Erinnerung an einige ahnungsvolle Szenen der ursprünglichen und betäubenden Natur eines rätselvollen Kontinentes.

La neige était sale

Produktion: Frankreich, Marceau
Regie: L. Saslavsky
Verleih: Gamma

ms. Dieser Film, nach einem Roman des Vielschreibers Georges Simenon gedreht, wurde lange Jahre von der französischen Polizeizensur zurückgehalten. Nun ist er freigegeben worden — man kann das begrüßen, weil man auch das Unerfreuliche begrüßen soll, sofern es irgendwie zum Bild eines Landes oder — besser — einer Zeit gehört; aber man kann auch finden, es sei höchst unnötig gewesen, diesen Film nachträglich noch freizugeben, weil er an dem bereits gewonnenen Bild nichts mehr zu ändern, es weder aufzuhellen noch es zu verfinstern in der Lage sei. «La Neige était sale» spielt in der französischen Widerstandsbewegung. Der Held ist ein Held der psychologie noire; in verlottertem Milieu aufgewachsen, hat er keinen sichtlichen Grund, an das Gute im Menschen zu glauben, erkennt in der Liebe nichts anderes als die Befriedigung der drängenden Triebe, verführt ein Mädchen und schenkt ihr, obwohl sie danach begehrt, keine Achtung, ohne die die Liebe nicht bestehen kann. Erst als er, zum Widerstandskämpfer geworden, vor dem deutschen Peloton steht, das ihn zu erschießen den Befehl hat, erst auf dem Wege zum Tode sieht er ein, was und wie er gefehlt hat, und in einem letzten holden, ganz tief gefühlten Augenblick holt er seine Liebe nach — als ein echtes, tiefes, belebendes Gefühl.

Der Film ist unwahrhaftig bis in die Knochen. Es ist eine sehr üble politische Koketterie, ein psychologisches Drama — das Drama dessen, der in der Liebe und somit im Leben versagt hat — in den Rahmen der Widerstandsbewegung der französischen Partisanen hineinzustellen. Es führt das zu einer ungehörigen und völlig unzutreffenden Identifikation jenes Freiheitskampfes (der keineswegs menschlich nur schön war) mit einer politisch-philosophischen Existenzdeutung pessimistischster Unehrlichkeit. Es werden Ereignisse in ein Licht gestellt, das zu diesen Ereignissen nicht paßt. Eine durchaus private Tragödie wird zum Symbol für eine Bewegung gemacht, der Millionen angehört haben. Und die Lösung dieser Tragödie ist weltanschaulich von jener existentialistischen Billigkeit, die deshalb so sehr in Mode gekommen ist, weil sie — auf der Bühne und im Film — zu wirkungsvollen dramatischen Effekten führt. Gewiß, Gélin, der den Helden spielt, spielt diese Rolle mit ungeheurer seelischer Differenziertheit, aber das ändert wenig daran, daß dieser Held ein Jammerlappen erster Ordnung ist, dessen Versagen keineswegs aufgehoben werden kann dadurch, daß er zum Schluß sein Unrecht einsieht und in einem Augenblick nachholt, also seine «wahre Existenz» wählt. Formal ist der Film auf den ersten Blick bestechend, weil die Atmosphäre der Düsterei, des Verworfenen und des Lüsternen, des Verluderten und der Grausamkeit immer stark zu wirken vermag. Aber mit der Atmosphäre allein ist es nicht gemacht; mit guten Schauspielern allein gelingt ein Film nicht: Die Form des Films muß Ausdruck der psychischen Entwicklungen und Wandlungen sein können — hier ist sie es nicht, die Figuren erscheinen, wie sie konzipiert worden sind: literarisch.