

Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband
Band: 8 (1956)
Heft: 22

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: 14.03.2025

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

BLICK AUF DIE LEINWAND

Oberstadtgasse

Produktion: Schweiz, Gloriafilm
Regie: Kurt Früh
Verleih: Rex-Film

ms. Die Gloriafilm AG Zürich, durch den Erfolg ihres «Wäckerli» Films ermutigt, hat einen neuen Dialektfilm geschaffen, wiederum einem Stoff Schaggi Streulis folgend, nämlich dem Radiohörspiel (in langer Hörfolge gesendet und von vielen Tausenden von Hörern geliebt) «Oberstadtgasse». Ein Bildermosaik aus Zürich. Eine Welt der Kleinbürger und der kleinbürgerlichen Lebensläufe. Der Film, den wiederum Kurt Früh in Regie betreut hat, ist besser als der «Polizischt Wäckerli». Aber auch nur wenig besser. Verglichen mit dem «Waisechind vo Engelberg» ist er freilich ein Meisterwerk.



Die Frau des Briefträgers (Margrit Rainer) gerät in einen schwierigen innern Konflikt, als ihr Mann einen fremden Knaben ins Haus bringt, trauert sie doch noch dem verlorenen eigenen nach.

Kurt Früh gesteht, daß er versuchte, zusammen mit Streuli, den von diesem entworfenen Stoff des Hörspiels im Film menschlich zu vertiefen. Früh gibt also selber den Maßstab an, welchen die Kritik anlegen muß. Zudem ist die Zeit des Probierens nach dem «Wäckerli» nun vorüber. Die Kritik darf die Augen nicht mehr ganz zudrücken. Gerade weil es sich um einen Schweizer Film handelt.

Ein Briefträger ist die Figur, die das Mosaik zusammenhält. Er trägt gute und schlechte Nachrichten in die Häuser und trägt zur guten oder bösen Laune, zum Glück oder zur Not der Mitmenschen bei. Er selber ist unwitert von Heimsuchung. Seine Ehe liegt in Not, und eines Tages wird diese Not akut. Seine Frau erträgt es nicht, daß Jucker, ihr Mann, einen verwaisten Buben, den Männli, zu sich ins Haus nimmt, denn der Junge erinnert sie an den Schmerz des Verlustes ihres eigenen Bubleins, und diesen Schmerz kann sie nicht verwinden. Sie will ihr Leid nicht lassen. Da aber im Film alles sich zum Guten wendet, wird sie es zum Schluß dennoch tun. Mit dem Geschick dieser Ehe ist allerlei anderes an Freude und an Leid verwoben. Der alte Tapezierer wird Großvater, das junge Mädchen tut sich aus Liebeskummer ein Leid an, der sparsame Muggli vertröstet eins ums andere Mal sein Resli. Und böse Leute gibt es, Rabenleute, ungemütliche Bösmäuler. Und viele Randfiguren.

Streuli ist ein guter Beobachter der kleinbürgerlichen Welt, und er kann auch die Rede dieser Leute reden. Er stammt selber aus ihr und liebt sie. Er schaut den Kleinbürgern auf den Mund und ins Gemüt und bringt ihre Regungen unpräzise zum Ausdruck in Rede und Situation — und in seiner eigenen Schauspielerei in der Rolle des Briefträgers Jucker, den er mit Kraft und Echtheit gibt, ohne aber die Nüanciertheit der Margrit Rainer zu erlangen, die in der Rolle der Frau Jucker, der leidseligen, gute Figur macht und alles Kabarettistische an ihr vergessen läßt. Sie hat sogar Töne des Ergreifenden. Den Männli spielt der frische Bub Jürg Grau, der reden darf, wie ihm der Schnabel gewachsen ist und sich redlich Mühe gibt. Andere Figuren sind freilich wiederum, wie schon im «Wäckerli» karikaturistisch verzeichnete, und im ganzen zeigt es sich, daß Kurt Früh als Regisseur die Schauspieler nicht genügend in den Händen hat.

Hat er wenigstens den Film darin? Früh will ein Stück schweizerischen, besonders zürcherischen Lebens geben. In den Figuren, die Streuli ihm lieferte, gelingt das. In der Schauspielerführung zum Teil. Im Milieu der Altstadt Zürichs und den Bauten, für welche Röthlisperger zeichnet, ebenfalls teilweise. Die Kamera, an welcher wiederum der wenig begabte Stilly stand, versagt hingegen — das Leben und die Wirklichkeit wird brav abphotographiert. Aber mit der Kamera wird wiederum nicht gestaltet und erzählt. Der Film ist kein Film im Grund, weil er eben, wie alles, was Früh macht, von der Bühnenszene her geformt ist, nicht vom Bilde her, was allein künstlerisch zählt. So darf man sagen, alles sei handwerklich brav und gut, aber künstlerisch schwach. Ansätze zum bildhaften Erzählen sind vorhanden. Etwa in der Beerdigungsszene. Da atmet Atmosphäre. Da ist mehr als der Realismus eines Volkstheaters. Aber die Ansätze scheinen eben mehr zufällig als bewußt. Hoffen wir, daß Kurt Früh den «Rank» findet und in seinem dritten Film zeigt, daß er das künstlerische Wesen des Films begriffen hat.

Gervaise

Produktion: Frankreich, Silver-Film
Regie: R. Clément
Verleih: Monopol-Films

ms. René Clément zählt seit «Jeux interdits» und «Bataille du rail», seinem Erstling, zu Frankreichs Regieelite. Nun hat er Zolas «Assommoir» neu gestaltet. Seinem Werk hat er den Titel «Gervaise» gegeben. Der Titel deutet Richtung und Absicht der Adaption an: Die Geschichte der armen kleinen Wäscherin, die sich tapfer gegen das böse Geschick wehrt und zuletzt doch zusammenbricht, wurde aus der Verflechtung mit den naturwissenschaftlichen Meinungen gelöst, die Zolas Zeit und Werk beherrschten. Es wurde also die These vom Verkommen des Volkes im Alkohol und Prostitution unterdrückt. Aus dem Doktrinär-Allgemeinen Zolas wurde das menschlich Besondere gekeltert.

Zola ist natürlich noch da. In der Fabel zunächst: Gervaise, die arbeitsame Wäscherin, umstellt von drei Männern, von denen nur einer, der Schmied Gouget etwas taugt, während die anderen Nichtsnutze sind — Lantier, von dem sie zwei uneheliche Kinder hat, ein Beau und Weiberläufer, und Coupeau, ihr Mann dann, Dachdecker, nicht mehr arbeitsfähig nach einem Unfall und dem Alkohol verfallend. Zola ist da — doch Clément schon an seiner Seite nun — in der Scheulosigkeit, mit der die Schwächen aufgedeckt, Elend und Armut bloßgelegt werden. Das sind Menschen von einfacher, ja grobschlächtiger Art, bei denen sich die Gefühle kaum von der Sinnlichkeit unterscheiden, Menschen, nur beherrscht vom Blut und von den Nerven. Versinkend in Schmutz und Unflat. Rohheit und Schweiß. Endlich aber ist Zola da in seinem sozialisierenden Moralistentum — seinem Glauben an einen Aufstieg der Menschen zur Freiheit und Gerechtigkeit. Und schließlich lebt er in der Nacht- und Todesverbundenheit des Films, in seinem Pessimismus des Leidens.

Was aber stammt denn von Clément? Die Verwandlung ins Menschlich-Besondere zunächst, die Reinigung des gewaltigen epischen Stoffes von aller Thesenhärte. Aber mehr: Clément hat aus dem Roman, dessen Lesbarkeit heute bezweifelt werden darf, ein neues Kunstwerk geschaffen, das uns wieder angeht. Zwar hat er die Handlung in der Zeit des zweiten Kaiserreichs belassen, aber er hat sie eben aufgefrischt. Durch die Form. Wo wäre sonst wohl die Menschlichkeit möglich in einem Werk, das einen mit Elend, Verworfenheit und Kot überhäuft, ein Lebensbild zeichnet von stinkender Verderbnis und Krankheit. Menschlich aber, weil auf der Ebene des Künstlertums moralistischer Absicht voll, ist das Interesse doch am Körperlichen, an der Krankheit, an der Entwicklung endlich eines Schicksals, das seinen Weg und sein Ziel in sich trägt. Menschlich das Interesse an der Psychologie, die auf Wahrheit und Wahrhaftigkeit aus ist. Menschlich die Liebe zum seelischen Detail.

Vom Formalen her ist der Film eingetaucht in eine Atmosphäre der Distanziertheit, ja der Kühle. Clément's «Gervaise» erschüttert nicht; sie bewegt und macht einen elend. Für Clément ist das Kunstwerk ein Werk der Vernunft. Er schiebt die Vernunft schützend vor zwischen die Geschichte vom Untergang einer tapferen, doch im Innersten schwachen, ja schwächlichen Frau und die Empfindsamkeit der Zuschauer. So gibt es, wenigstens nach meinem Empfinden, keinen unmittelbaren Aufprall. Es bleiben Not, Verfall und Elend als ein Spiel, letztlich, vor uns bestehen. Clément sind Tränen verdächtig (im «Monsieur Ripois», einer Komödie, war ihm sogar das Lachen verdächtig). Er ist formbesessen. Er glaubt (und hat damit wahrscheinlich recht), daß ohne diese formende Distanziertheit, diese kunstverständige Kühle der Stoff

von Gervaise zu dem geworden wäre, was er seiner Anlage nach ist: zur Kolportage.

Formal ist «Gervaise» das Reifste, das ich seit Jahren im Film gesehen habe. Hier wird der Film, in der Darstellung eines menschlich-qualvollen Schicksals, wieder zum optischen Weltbild, das er seiner künstlerischen Wesensart und Möglichkeit nach eben sein sollte. Das darf man Clément, auch wenn einem seine Abgelöstheit vom Stoff und seine Kühle nicht behagen, nicht vergessen; wir sind ihm dafür Dank schuldig. Zu Cléments meisterlicher Beherrschung der Form gehört die Führung der Schauspieler. Was hat er aus unserer Maria Schell gemacht! Er hat sie echt geschmiedet, zur Tragödin gehärtet, und so ist ihr in Venedig mit Recht vor der großen Magnani die Siegespalme als bester Schauspielerin überreicht worden. Neben ihr lebt François Perier in der Rolle des Dachdeckers: sonst ein Komödiant, etwas banal, ist er hier nun ebenfalls zu seiner wahren Begabung befreit, die eines dramatischen Schauspielers von männlicher Tiefe und tragischer Vereinsamung.

Aber: denkt man an Renoirs «Bête humaine», so wird man inne, daß auch dort solche Vollkommenheit der Form war, aber doch eine Dimension mehr noch, das Menschlich-Erschütternde. Clément ist als Künstler eine Persönlichkeit. Renoir mehr: ein Genie des Films, neben Chaplin wohl das einzige.

Picnic

Produktion: USA, Columbia
Regie: J. Logan
Verleih: Vita-Films

ms. Der im Film bisher unbekannte Joshua Logan hat ein Bühnenstück von William Inge («Come back little Sheba») verfilmt — mit den Darstellern der Broadway-Besetzung von New York. Inge gestaltet darin wiederum einen Menschen, diesmal einen jüngeren Mann, der sich selber vor der Wahrheit steht, selber belügt. Der Mann, Hal heißt er, vagabundiert durchs Land, kommt in eine Kleinstadt Kaliforniens, gerade am Arbeitstag, der mit einem Picknick gefeiert wird. Er kommt in Berührung mit den Menschen dort, vorab drei Mädchen verschiedenen Alters, einem Backfisch, der rabauzig ist, einer jungen Frau, die genug davon hat, immer nur schön genannt und dumm begehrt zu werden, und einer alten Jungfer, die um einen Mann von fast waschlappenhafter Stille wirbt. Der Mann Hal, frisch wie ein Bub auftrabend und die forsche Laune seines kräftigen Fleisches um sich verbreitend, wird von den drei Mädchen in seinem Selbstbetrug entlarvt — er erkennt sein wirkliches Alter als das eines Dreißigjährigen, erkennt sich endlich als Versager und nimmt sich nun, nachdem er Leid in den Freudentag gebracht und selber Leid erfahren hat, in die Hand. Die junge Frau folgt ihm nach, als er die Stadt wieder verläßt.

Logan hat diese Geschichte Inges mit erstaunlichem Können ins Cinemascopebild übersetzt, ohne freilich — ausgenommen in der Sequenz der Schilderung des Picknicks — die Bühne vergessen machen zu können. In seiner intellektuellen Formgenauigkeit erinnert er an Elia Kazan, den er, so scheint mir, stellenweise allzu unbekümmert imitiert. Er ist zweifellos ein begabter Spielleiter, doch auch er vermag noch nicht Menschen zu formen. Mit Ausnahme der Rosalind Russel in der Rolle der old maid (schön, diese bedeutende Darstellerin wieder einmal zu sehen), gelingt es ihm nicht, die Darsteller (den trefflichen William Holden, die hübsche, doch langweilige Kim Novak und die kluge, kleine Strasberg) zu wirklichen Menschen zu modulieren, aus der Glamourschicht Hollywoods durchzustoßen in die tiefere Wirklichkeit der Menschenseele. Das heißt nicht, daß wirklich gute schauspielerische Leistungen fehlen — nein, aber es fehlt letzte Wahhaftigkeit. Schon in der Story, die nach meiner Auffassung doch zu schlicht, zu gewollt moralisch ausgeht. Hollywood ist hier erst auf halbem Wege weg vom Klischee. Doch immerhin das. Es ist viel. Und man muß dafür dankbar sein.

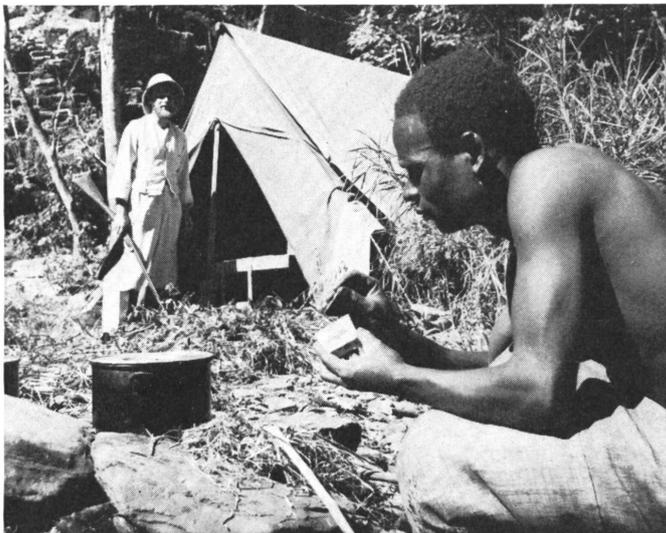
Unter dem Kreuz des Südens

Produktion: Schweden, Sandrew
Regie: H. Grimm (deutsche Bearbeitung)
Verleih: Schul- und Volkskino

FH. Missionsfilme waren immer ein besonderes Anliegen der Schweden. Während aber im Film «Station Afrika» die Berechtigung der Mission als solcher zur Diskussion gestellt wird, haben wir es hier mit der Schilderung der Erlebnisse eines Missionars zu tun, der erstmals mit einem schwierigen und gefährlichen Volk, den Babembe vom Stamm der Bantu im französischen Kongogebiet, in Berührung kommt. Sie gehören zu den Animisten, deren Lebensführung ganz vom Aberglauben an Geister und Götzen bestimmt wird. Scheußliche

Konsequenzen sind die Folge, Menschen werden z. B. lebendig im wilden Urwald ausgesetzt, sogar lebendig begraben, um die toten Geister zu versöhnen. Der darüber bestimmt, ist der Zauberpriester, der mit seinen Fetischen und Zaubermethoden als der wahre Herr über die Menschen herrscht, die ihm blind ergeben sind. Selbst der Häuptling steht ganz in seinem Schatten. Zwangsläufig wird er zum eigentlichen Gegenspieler des Missionars, und der geduldige, stille Kampf zwischen den beiden bildet das Thema des Films. Dämonenfurcht und Aberglaube werden schließlich besiegt, der Missionar kann mit seiner Botschaft beginnen.

Der Film ist stark dokumentarisch gehalten, sachlich, unaufdringlich. Er will für die aufreibende und gefährliche Tätigkeit der Mission ein schlichtes Zeugnis sein. Vielleicht wird der Stoff stellenweise etwas zu direkt angegangen, erscheint die Handlung etwas zu ver-



Der junge Neger, von seinen Stammesgenossen auf Betreiben des Zauberers ausgestoßen, wird ein treuer Gehilfe des Missionars, der ihn rettet.

einfacht. Aber das vermag den positiven Gesamteindruck nicht zu beeinträchtigen. Wer sich über die Mühsal orientieren will, mit der die Mission auch heute noch zu ringen hat, sollte sich den Film nicht entgehen lassen.

The Ladykillers

Produktion: England, Rank
Regie: A. Mackendrick
Verleih: Victor-Films

ms. Alexander Mackendrick, Englands Humorspezialist, hat mit seinen «Ladykillers» jene Reihe der angelsächsischen Kriminalkomödien fortgesetzt, in welchen ein sehr makabrer Humor gepflegt wird und die durch ihr Gemisch von Augenzwinkern und Zynismus halb belustigen, halb verärgern. Die Geschichte ist einfach: eine Gaunerbande, die einen großen Gelddiebstahl vor hat, nistet sich bei einer alten, verwitweten, einsam wohnenden Dame ein, führt den Ueberfall aus, wird aber von ihrer Hausherrin, die unfreiwillig mit ins Unternehmen der Gangster geraten ist, am Genuß der Beute verhindert — ja mehr, sie gehen, einer nach dem andern, am Mißtrauen, das die Dame, ebenso unfreiwillig unter sie sät, zugrunde. Zuletzt steht das Mütterchen allein da mit dem vielen Geld. Die Gangster sind tot. Das Mütterchen geht zur Polizei, doch diese glaubt ihr, einer harmlosen Geschichtenerzählerin, nicht, und so bleibt es im Besitz des vielen Geldes, das ihm einen angenehmen Lebensabend sichert. Man sieht: die Geschichte endet, an sich schon wenig moralisch, nicht in moralischer Untadeligkeit. Sie macht sich aus der Moral einen Jux. Nur die Komödie darf das. Doch auch sie nicht ganz ungestraft. Mackendrick hat hier, so glaube ich, bei aller Souveränität seiner Mittel, den bisher schwächsten Film gedreht. Man lächelt, man gruselt sich ein bißchen und schämt sich etwas, wenn man sich beim Lachen ertappt hat. Aber vielleicht gehört es zur seelischen Hygiene, sich von Zeit zu Zeit einem Anflug von Zynismus hinzugeben, um die Empfindungen aufzufrischen im Bad der komödiantischen Lust.