

Blick auf die Leinwand

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Film und Radio mit Fernsehen**

Band (Jahr): **7 (1955)**

Heft 24

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

BLICK AUF DIE LEINWAND

Wie verlorene Hunde...

(Chiens perdus sans collier)

Produktion: Frankreich, Franko-London Films
Regie: J. Delannoy
Verleih: SADFI

ms. Die Reihe der «films noirs», mit denen Frankreich sich selbst und allen, die es lieben, die Hölle heiß gemacht hat, scheint nun doch allmählich aufzuhören. Jean Delannoy, der ja schließlich wußte, wo der Bartel seinen Most des «S'enfoutisme» holt, gehört zu den ersten, die sich bekehrt haben. Er hat, Gilbert Cesbron's Roman «Wie verlorene Hunde» folgend, einen guten, gesunden, wertvollen Film gedreht, der trotz aller Tugenden des Geistes und Gemütes und der Kunst doch nicht recht befriedigt.

Im Mittelpunkt steht ein Jugendrichter, der das Herz auf dem rechten Fleck hat, eher ein Schweiger als ein Redner ist, in den Sitzungen gern einschläft, aber sich der Buben, die gesündigt haben, annimmt. Er weiß, daß die Buben ja nicht schlecht sein wollen, daß sie einfach schlecht werden, weil sie in unbehüteten Verhältnissen aufgewachsen sind, keine Liebe gefunden haben und daher auch keine Liebe geben können. Er hat väterliche Gefühle. Und die exemplifiziert er — im Film — an drei Beispielen. Da ist Alain, ein zehnjähriger Verdingbub, der bei einem Bauern harte Arbeit, notdürftigen Unterschlupf und schweres Brot gefunden hat — aus der schlimmen Wirklichkeit seines Alltags flüchtet er in eine Traumwelt voll Schönheit und Zauber, er ist ein kleiner Nero, und aus dem Spiel mit dem Feuer, das er liebt, wird ernst; er steckt des Bauern Scheune in Brand, dann flüchtet er in die Stadt, wo er vom Jugendrichter in eine Anstalt eingewiesen wird. Dort soll er etwas Rechtes lernen. Er lernt Francis kennen, einen verbitterten, verschlossenen Burschen, halbwüchsig, vollgepfropft mit Mißtrauen, den Erwachsenen, die vor den Augen des Knaben die Liebe zu Gier und Schamlosigkeit erniedrigt haben, feindselig, doch dem Guten nicht fremd; in seinem Mißtrauen gegen die Welt hat er ein Stück Reinheit bewahrt, die Liebe zu einem gleichaltrigen Mädchen, das er, in frühreifer, hilfloser, sehnsüchtiger Umarmung, zur Mutter gemacht hat. An diesem Mädchen, an sich selber wird er erst zum Verbrecher — durch seinen unbeherrschten Stolz, seine wilde Kopflosigkeit. Der Richter kann ihm nicht mehr helfen. Aber dem kleinen Gérard, einem Dreikäsehoch, Kind einer unehelichen Mutter, kann er helfen. Der Kleine bricht ebenfalls aus der Anstalt aus, wie die beiden andern, aber er flieht heim zu seiner Mutter, die er liebt



Der gütige Jugendrichter (Jean Gabin) mit einem der kleinen Sünder.

und die ihn auf ihre zerfahrene Art, mit der sie mit Männern umzugehen pflegt, ebenfalls liebt. Hier kann noch Vertrauen wachsen, entscheidet der Richter, und Gérard wird glücklich werden.

Es ist schön, daß dieser Film ohne moralische Aufsässigkeit erzählt wird, daß es darin kein sentimentales Pathos gibt, obwohl zuweilen einzelne Episoden ans Melodrama grenzen (doch schließlich — das Leben hat ja ungewollt oft Melodramatisches an sich). Der Film ist sauber, wertvoll. Aber die Aussage, die dem Zuschauer ja rasch begreiflich wird, kommt nicht zur vollgültigen filmischen Gestaltung. Es bleibt ein ungelöster Rest. Delannoy hat die Angel nicht gefunden, in die er seine Geschichten einhaken könnte. Er wendet die legitimen Mittel der atmosphärischen Schilderung an, wie sie in der Tradition des französischen Films vorliegen, aber mit diesem Impressionismus der Schilderung kommt er nicht an das Thema heran. Er bleibt irgendwie draußen. Und das ist schade für einen Film, der einmal doch zeigen wollte, daß das Leben trotz Kot und Not Lichtseiten hat.

Ein neuer Stern am Himmel

(A Star is born)

Produktion: USA, Warner
Regie: G. Cukor
Verleih: Warner

ZS. Wieder einmal hält sich Hollywood den Spiegel vor, aber es geschieht nicht mehr mit der Unerbittlichkeit wie in «Sunset-Boulevard». An Stelle der verdichteten, ätzenden, auf die wenigen Hauptpersonen zentrierten Gestaltung ist ein breites Gemälde entstanden, noch unterstrichen durch Cinemascope-Fassung und Farbigkeit. Man hat vermutlich dazu gegriffen, weil es sich um eine Neufassung eines schwarz-weißen Filmes handelt, der bereits 1937 mit Erfolg gedreht worden war (mit Janet Gaynor).

Die Neuverfilmung ist zu begrüßen. Die Geschichte einer Künstler-ehe, in der die durch den Mann entdeckte, selbstlos geförderte und geheiratete Frau zu höchsten Ehren aufsteigt, während er dem steilen Abstieg durch den Alkohol verfällt, was eine schwere Ehekrise hervorruft, hat durch Cukors Gestaltung und ein großartiges Spiel noch gewonnen. Judy Garland ist eine starke Ueberraschung; mit ausgezeichneter Stimme, hie und da vielleicht etwas komödiantenhaft leicht chargierend, was aber ihrer Darstellung nur einen sympathischen Farbton mehr hinzufügt, verleiht sie dem Film eine seltene Beschwingtheit. Sie macht aus ihm beinahe ein Ein-Frauen-Spiel, trotzdem ihr Partner James Mason auch seinerseits seine schwierige Aufgabe, als Schauspieler einen Schauspieler von anderer Entwicklung und Beschaffenheit zu spielen, mit seiner hintergründigen Männlichkeit ausgezeichnet meistert.

In dem Film, der absichtlich auch als hochwertiger Unterhaltungsfilm aufgezogen wurde, steckt überhaupt allerhand Hintergründiges, das trotz des großen Aufwandes und der Unterhaltungs-Arbesken ziemlich klar zum Ausdruck kommt. Die Ehe wird hier als erste Aufgabe erfaßt, beide versuchen von Anfang an für einander da zu sein, trotz den Schwierigkeiten, die eine einseitig belastete Künstlerehe mit sich bringt. Die Frau kämpft um diese, der große äußere Erfolg als Star veranlaßt sie nicht, ihre Stellung als Gattin gering zu schätzen. Als es ihr nicht gelingen will, ihrem Mann wieder sein Selbstvertrauen zurückzugeben und ihm den notwendigen neuen Erfolg zu verschaffen, will sie ihm sogar ihre Laufbahn opfern. Auch unter diesem und ähnlichen Gesichtspunkten handelt es sich um einen hochwertigen Film mit wichtigen Anliegen.

Jenseits von Eden

Produktion: USA, Warner Bros
Regie: E. Kazan
Verleih: Warner Film

ms. Elia Kazan gehört zu den bedeutendsten Regisseuren Hollywoods. Darüber kann seit «Endstation Sehnsucht» (nach Tennessee Williams) kein Zweifel mehr bestehen, und wer seine früheren Arbeiten verfolgt hat «Sea of Grass», «Boomerang», «Ein Baum wächst in Brooklin» u. a., wird — rückblickend — erkennen, daß Kazan gehalten hat, was er damals versprach.

«Jenseits von Eden» folgt dem Roman John Steinbecks, das heißt dem letzten Teil dieser breit angelegten Familiengeschichte. Das Schönste, was über den Film gesagt werden kann, hat Steinbeck darüber gesagt: Der Film habe mit seinem Buch gar nichts mehr zu tun, meinte er in einem durchaus positiven Sinn, Kazan habe ein neues Kunstwerk geschaffen, das ebenbürtig neben seinem Buch stehe und von den gleichen Personen und ihrem Lebensgeschick handelt.

Steinbeck hat in moderner, mehr psychologischer als religiöser Transfiguration die biblische Geschichte von Kain und Abel aufgegriffen. Die beiden Söhne eines tugendhaften Vaters, den seine Frau verlassen hat, weil er ihr alle Sünden und Fehltritte verziehen, sie nie aber begriffen hat, sind die Ebenbilder Kains und Abels. Der eine ist der Mutter nachgeraten, die in einer benachbarten Stadt eine Spelunke führt, der andere dem Vater, der ein braver, arbeitsamer Farmer ist. Kain: er ist ein Mensch, der dem Bösen offensteht, aber unter dem Bösen leidet. Das Leben wird ihm schwer, er möchte, daß man seine Sünde versteht und ihn liebt, obwohl er sündigt. Abel erscheint als der Jüngling, der aufrichtig, gut, brav, fromm ist, aber in seiner Tugend nicht ohne Selbstgefälligkeit. Er verwirft den Bruder, der ihm fremd ist, der etwas Kaltes, Vertracktes, Rätselhaftes an sich hat, nicht arbeitet, im Land herumschlendert, stiehlt, lose Mädchen liebt. Daß Kain des Vaters Liebe sucht und sie auf dem falschen Wege sucht, indem er nämlich durch leicht hochstaplerische Arbeit Geld beschafft, um des Vaters Ernteverluste zu decken — daß der Bruder die Sehnsucht nach dem Guten hat, aber immer wieder über seine eigene vertrackte Art stolpert, begreift Abel nicht. Abel ist ein rechtschaffener Bursche, und daher trifft es ihn schwer, als er sieht, wie seine Braut zu Kain übergeht, weil sie erkannt hat, daß in diesem die größere, die mächtigere Lebendigkeit ist, das heißere Feuer brennt, die stärkere Spannung besteht. Und völlig bricht er zusammen, als Kain sich rächt, ihm sagt, wo und wer seine Mutter ist. Abel flüchtet sich — in die Armee (die Handlung spielt im Jahre 1917). Der Vater aber, als er erkennt, daß sein Lieblingssohn geflohen ist und in den Irrsinn der

enttäuschten Selbstgerechtigkeit und Tugend treibt, fällt unter dem Schlag einer Gehirnattacke zusammen, siecht dahin ... Kain tritt an sein Bett, kehrt heim als der verlorene Sohn, und der Vater, Adam, nimmt ihn an.

Das ist der erschütternde Inhalt des Films, der des Menschen Freiheit zum Guten und zum Bösen in ergreifendster Weise darstellt. Der Mensch, in der Sünde geboren, aber begabt mit der Kraft, sich selber aus der Sünde zu heben — durch den Glauben (obwohl von Glauben hier nicht die Rede ist), durch die ihm vom Schöpfer gegebene Freiheit, daß das Gute das Böse immer zu überwinden vermag, wenn man das Gute nur recht kräftig fördert. Es steckt etwas von dem amerikanischen Optimismus der Grenze darin. Es tut gut, nach der verdrießlichen Abgründelerei vieler Filme (und Bücher) wieder einmal solchem Glauben, solchem Optimismus in die «Besserung» des Menschen zu finden.

Und diesen Glauben zu finden in einem Kunstwerk! Was Kazan hier, zumal er das Cinemascopeverfahren zu bewältigen hat, leistete, ist, wir weichen von unserer Meinung keinen Schritt zurück, einfach großartig. Man hat den Film angegriffen, weil er in Cinemascope hergestellt wurde; ich bin kein Freund dieses Verfahrens, aber muß zugeben, hier stört es zum erstenmal (in einem Spielfilm) nicht. Wie herrlich, wie überwältigend wäre der Film herausgekommen, wenn er Schwarz-Weiß und in Normalformat gedreht worden wäre! Kazan hätte sich zweifellos selber übertroffen. Jetzt bleibt er indessen nicht hinter seinen besseren Leistungen zurück. Das Packendste an seinem Film ist die unerhörte Könnerschaft der Schauspielerführung. Es gibt heute keinen Regisseur, der ihm darin gleichkäme. Man sehe sich einmal diese Schauspieler — der jung verstorbene, kräftige, James Dean, die aus Renoirs «Strom» im Gedächtnis gebliebene, gar nicht «hübsche» Julie Harris und Raymond Massay, der sonst Frankenstein spielen mußte und hier als Adam beweist, daß er einer der großen Shakespearearsteller der amerikanischen Bühne ist — man sehe sich diese Schauspieler und die Darsteller in den Nebenrollen an und man ist unwiderstehlich fasziniert.

James Dean ist ein anderer Marlon Brando, knabenhafter als jener, härter auch vielleicht, aber die gleiche gefesselte Kraft des Leibes, die gleiche Unrast im Leib, die gleiche störrische Dumpfheit, nein, diese ist wohl etwas aufgehellt, etwas intellektueller unterspielt, das gleiche Rollen des Körpers aber, das gleiche Werfen der Hände, Kugeln der Schulter, die Augen, die in die Ferne blicken und doch ganz nach innen sehen, die Lippen gestülpt, aber melancholisch in ihrer Sinnlichkeit, nicht üppig. Ein herrlicher Schauspieler war dieser James Dean, eine Verkörperung moderner Jugend, die, nicht eigentlich richtungslos, vor dem Leben auf der Hut ist, nach dem Leben sich sehnt, um die Zukunft sich schlägt und bangt, die lacht, ohne ganz heiter zu sein, die weint, ohne noch an die Tränen zu glauben. James Dean ist — wie Marlon Brando in «On the Waterfront» und «A Streetcar named Desire», wie Barbara Stanwyck in «Sea of Grass», wie Dana Andrew in «Boomerang» — ein Schauspieler für Elia Kazan, der ein Mann von ausgesprochenem Stilwillen ist. Man hat ihn erdnah, urhaft, blutvoll genannt, aber das stimmt nicht. Kazan ist ein ausgesprochener, ja, einseitiger intellektueller Künstler. Alle Kraft, die er liebt, alle Macht, die zusammendrängt, alle Urhaftigkeit, die seine Werke ausströmen, sind Uebersteigerungen des Willens, sind intellektuelle Zuspitzungen von Emotionen, Zuspitzungen, die zuweilen so gespitzt werden, daß die Spitzen abbrechen. Das ist keine ertümlische Kraft, ist Kraft vielmehr aus Willen. Darin liegt Kazans unerhörte, einmalige Kunstleistung, darin seine Faszination.

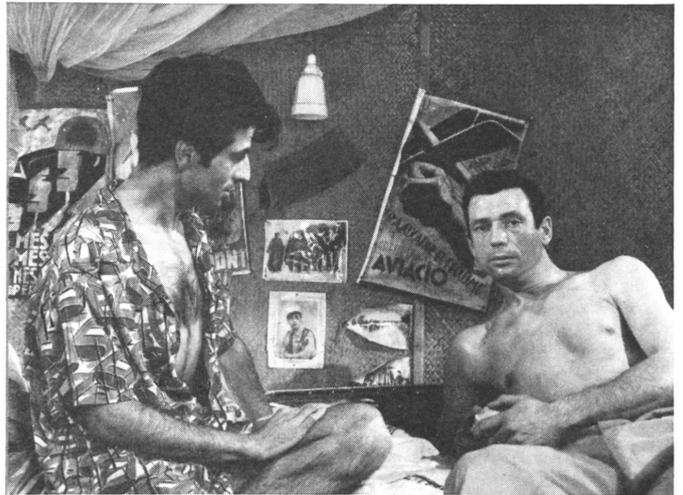
Les Héros sont fatigués

Produktion: Frankreich
Regie: Y. Ciampi
Verleih: Comptoir Cinematographique

ms. Auch dieser Film von Yves Ciampi ist ein Versuch, aus der Serie der films noirs zu entspringen. Aber Ciampi hat diesen Versuch nicht ungestraft unternommen.

Was erzählt der Film? Der Negerstaat Liberia, wo die Neger regieren und die Weißen zu gehorchen haben, ist Treffpunkt aller, die durch den Krieg gescheitert sind. Hier ist das Leben ein Tam-Tam der Sinnlichkeit und der Verlotterung. Man säuft und schlägt die Frauen, man schwitzt und flucht. Jeder hockt vor dem anderen auf der Lauer, und dieses Lauern macht sie miteinander solidarisch. Sie hassen sich. Sie jagen einander das Geld ab. Sie gehen mit Messern aufeinander los und knallen gleich los. Und sie hassen die Neger, die feine Salons haben, wo Weiße nicht empfangen werden. Das Ganze ist ein Kotkübel. Zwei Männer, ein deutscher und ein französischer Flieger, begegnen sich hier, beide haben das große Elend, sie glauben an nichts, sie zweifeln an nichts, sie sind ausgebrannt, leer, verbraucht. Nur der Kampf um den Besitz von Edelsteinen hält sie noch aufrecht und ein Ekel, der stumm tief innen sitzt. In diesem Kampf um die Edelsteine lernen sie einander kennen, und statt wie die ganze Stadt und die verdulerten Weißen glauben, sich gegenseitig umzubringen, lernen sie sich vertrauen, und sie beschließen, Frieden zu machen, Frieden zu suchen, eine geregelte Arbeit zu tun, nie mehr Helden zu sein, aber auch keine mißvergnügten, müden ehemaligen Helden mehr zu spielen. Sie wollen hochkommen. Anständige Leute sein. An die Zukunft glauben. Ciampi hat diesen Film mit der könerhaften Akuratesse, wie sie für derartige Filme bereitliegt, inszeniert. Es ist perfekter Kintop daraus geworden. Nicht mehr, aber auch nicht weniger. Wer tieferen Gehalt dahinter suchen will, möge es tun; es ist hier kein Symbol modernen

Menschenschicksals am abwegigen, abseitigen Beispiel gestaltet. Gewiß nicht. Aber so oberflächlich, wie man darüber geurteilt hat, ist dieser Film andererseits nun doch wieder nicht. Er ist sinnlich, gewiß, aber nicht schwül, er ist Kolportage, aber schließlich kann auch Kolportage dokumentarisch sein (man muß nur die Nase aus der gutbürgerlichen Schweizerstube herausgesteckt haben). Er zeigt ein Afrika, wie es ist, auch wenn wir es so nicht gerne sehen. Es zeigt Weiße, wie sie sind, wenn alle moralischen Hemmungen weggefallen sind, und es ist ja letztenendes nicht nötig, daß diese moralische Verlotterung auch noch Leidenstiefe an sich habe. Das wäre denn doch zu viel verlangt. Es geht wild, ekstatisch, frenetisch zu, weil Neger eben frenetisch und ekstatisch tanzen. Es geht brutal zu, aber nicht sadistisch, obgleich man natürlich sagen muß, daß einem auch die Brutalität nicht gefällt. Es wird sehr gut gespielt, unzweifelhaft, in diesem Film, obwohl viele Rollen in ihrer Anlage und durch die Identität der Darsteller an Clouzots Salaire de la Peur erinnern. Aber so hundeelend, wie nach jenem Film, ist's einem hier nun doch nicht. Aber nötig war dieser auf einer journalistischen Reportage beruhende, bravourös selbst in seinen Geschmacklosigkeiten gemachte Film natürlich nicht. Wann kommen endlich wieder gute Franzosen-Filme?



Einer der beiden abgebrannten europäischen Flieger, die einander im Kriege bekämpft haben, der Franzose (rechts) mit einem Leidensgefährten in Ciampis Film, worin der «schwarze Stil» des französischen Abenteuerfilms zu durchbrechen versucht wird.

Treffpunkt Hongkong

Produktion: USA. Fox
Regie: E. Dmitryk
Verleih: Fox-Films

ms. Die Amerikaner haben den Abenteuerfilm, den exotischen Reifer, immer auf eine unverfängliche Art produziert: es hat Schmiß in einem solchen Film, Tempo, Rasse, Spannung, Verwirrungen der Herzen, harte Fäuste, etlichen Humor von der bodenständigen Sorte, kurz das Ganze ist jeweils ein mehr oder weniger unterhaltlicher Spaß. Von dieser Art ist auch Edward Dmitryks neuer Film. Daß Dmitryk einmal ein Regisseur von hoher künstlerischer Qualität und geistig-sittlichem Anspruch war und es heute wohl nicht mehr ist, stimmt zwar traurig; aber schließlich nehmen wir ihn für das, was er uns versetzt, und das eben ist ein spannender Reißer. Natürlich spielt jetzt, im Zeitalter des Kalten Krieges, die Politik mit hinein. Aber sie muß man hier nun wirklich nicht weiter ernst nehmen.

Das Abenteuer spielt in Hongkong. Da kommt eines Tages eine schöne, etwas undurchsichtige und etwas hintergründige Frau angereist, die ihren in China verschwundenen Mann, einen Reporter, suchen will. Sie gerät in mancherlei Geheimnisse und Rätsel. Eines Tages aber taucht er auf, der Unwiderstehliche, der smarte Amerikaner, der eine Art Gangster ist und doch von gutem Schrot und Korn, stark und herrlich. Stämmig ist unser Clark Gable, einem Orang-Utan sieht er verteufelt ähnlich, die Arme schlingern vom breiten Brustkorb herab, die Beine stapfen kurz und kräftig den Boden, die Stirn ist niedrig und immer gerunzelt und zwei flächige Ohren stehen witternd ab. So ist der Mann beschaffen, der sich in die Reportersgattin verliebt und beschließt, den gefangenen Gatten aus China herauszuholen: nicht weil er einen freien Bürger eines freien Landes aus dem Kerker des Tyrannen befreien will, sondern weil er ihm seine Frau nur dann guten Gewissens abspenstig machen kann, wenn er ihm von Angesicht zu Angesicht begegnet ist. So ritterlich sind selbst in unserem Jahrhundert noch die Bräuche. Ritter Clark segelt mit der Dschunke übers Meer, fährt beim Gefängnis vor, schlägt zwei, drei kommunistische Wachsoldaten nieder, tritt ein ins Haus und schlägt dem befreiten Nebenbuhler kameradschaftlich kräftig auf die Schulter. Und die liebe Ehefrau erkennt, zu welchem Mann sie gehört. Zu Ritter Clark selbstverständlich. Ein Phänomen — das ist der erste Film aus Hollywood, in dem offiziell in eine Scheidung eingewilligt wird.