Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband
Band: 7 (1955)
Heft: 4

Rubrik: Blick auf die Leinwand

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

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

Der Abtrünnige

(Le Défroqué)

Produktion: Frankreich, S.F.C. Gaumont
Regie: L. Joannon
Verleih: Gamma-Film

ms. Wir möchten diesen Film an dieser Stelle nicht von einem konfessionellen Standort aus, sondern wir möchten ihn künstlerisch beurteilen. Es handelt sich um einen ausgesprochen römisch-katholischen Film, seine Tendenz ist eindeutig und stark und von allem Anfang an unverkennbar. Die Diskussion wird rege und kämpferisch sich entfalten, die konfessionellen Lager werden sich vom Konfessionellen her gesehen scheiden, aber es ist ebenso gewiß, daß sich aus beiden Lagern Betrachter finden, die den Film künstlerisch beurteilen wollen. Zu welchem Urteil werden sie kommen? Das Thema: Ein katholischer Priester ist von der Kirche abgefallen. Er lehnt sich gegen die Kirche auf.

Der abtrünnige Priester (dargestellt von Pierre Fresnay) weiht in einem Nachtlokal einen Kübel Wein, nach vorgeschriebenem katholischen Ritus, um zu zeigen, daß es damit nichts auf sich hat.

Er tritt ein für ein Christentum außerhalb jeglicher Kirche. Kann er das? Nein. Er wird zum Ketzer. Er ist nicht nur der Abtrünnige seiner Kirche, er ist der Abtrünnige vor Christus überhaupt. Ein junger Priester, eben dem Seminar entwachsen, kämpft um ihn, um seine Rückkehr zu Christus, seine Rückkehr zur Kirche. Der Abtrünnige, qualvoll verstrickt in die Pein und Not seines Glaubens- und Gewissenskampfes, erschüttert von Stolz, Hochmut und Selbstverachtung, kämpft bis aufs Blut, tötet seinen jungen Freund. Der Opfertod des jungen Priesters führt ihn zur Reue, gibt ihm die Kraft, sich in seinen Glauben zurückzufinden.

Warum befriedigt dieser Film nicht? Nicht deshalb können wir uns mit ihm, so sehr er uns packt, nicht befreunden, weil er ein Tendenzwerk ist. Nein, künstlerisch überzeugt der von Léon Joannon gestaltete Film deshalb nicht völlig, weil zwei Probleme ineinandergeschoben sind und beide ihr Recht fordern. Der Abtrünnige ist abtrünnig vorerst vor Christus, den er, auch indem er ihn leugnet, sucht, nach dem er heißen, gequälten, blutenden Herzens und Gewissens verlangt. Diese Glaubenssuche, erschwert durch Hochmut, Verstandes-Vertrauen und falschen Stolz, durch den falschen Glauben an persönliche Freiheit, ist die Tragödie des Films, die außerhalb jeglicher Konfessionsschranken sich ereignet und jeden tief packt. Damit verquickt aber ist die zweite Schicht des Stoffes: das Problem des abtrünnigen Priesters, der Priester ist und bleibt in alle Ewigkeit und immer wieder als katholischer Priester handeln wird, sobald er eine der kirchlichen Handlungen vornimmt. Von hier her erklärt sich die Schlüsselszene mit ihrer für einen Protestanten bedingungshaft unannehmbaren Symbolik: die Szene im Nachtlokal, wo der Abtrünnige frevlerisch Wein konsekriert und der Neupriester diesen Wein trinkt, damit er nicht durch einen unberufenen Mund geschändet werde. Diese Szene, in der Auffassung der katholischen Kirche durchaus zulässig, erscheint aber jedem, der künstlerisch urteilt, und zwar gleichgültig welcher Konfession er angehört, als eine Unmöglichkeit. Ebenso die Schlußszene, da der abtrünnige Priester den Neupriester tötet. Denn solche Szenen gipfeln im Krassen, Ueberspitzten, Aufgesetzten, im äußeren Effekt, der erschreckt, plagt, der klar urteilenden Gedanken beraubt, aber nicht erschüttert.

Pierre Fresnay, der den abtrünnigen Priester spielt und dabei eine Kunst der menschlichen Darstellung bietet, die unerhört ist und auf einsamer Höhe steht, versucht — man spürt es dem Film an —, seine Rolle innerhalb der ersten Schicht seiner Problemstellung, der Schicht des Glaubenssuchers zu halten. Die Regie — oder das Drehbuch — indessen zwingt ihn immer wieder in die zweite Schicht der Problemstellung, die ausgesprochen katholische Schicht des Films, welcher auch die Tendenz anhaftet. So geht durch den ganzen Film ein Bruch, ein Riß, den man auch als den Riß zwischen der Darstellung des Stoffes als einer ganz ins Menschliche versenkten Tragödie und der Darstellung im Sinne der Symbolik des Priestertums einer Kirche, die die Allgewalt des rechten Glaubens in Händen zu haben glaubt. Aus diesem Zwiespalt erklärt sich der uneinheitliche Eindruck des Films, aus diesem Zwiespalt erklärt sich die maßlose, an die Nerven greifende, aber die geistige und geistliche Auseinandersetzung keineswegs bereichernde, ja nur befruchtende Uebersteigerung des Spiels in den Szenen im Nachtlokal und am Schluß. Und endlich: Ist auch dieser Priester wirklich der große, menschlich unbedingt gerechtfertigte Abtrünnige? Kaum. Er wirkt letzten Endes als Eiferer, als Querkopf, als Störefried. Er ist ein psychiatrischer Fall. Das sei gesagt lediglich in künstlerischem Zusammenhang. Die Tragödie wird nicht ganz glaubhaft, weil sie künstlerisch ins Krasse und Aufgesetzte abgleitet. Dazu kommt, daß viele Sequenzen (Hörsaal, das Meeting der anderen Abtrünnigen, viele häusliche Szenen) in der Regie nicht bewältigt sind.

Romeo und Julia

Produktion: Italien/England, Verona und Universalcine
Regisseur: R. Castellani
Verleih: Victor Film

ms. Wer ließe sich nicht von der Erwartung bezaubern, die in Liebe und Haß lodernde, furchtbar lastende Atmosphäre von Shakespeares Tragödie «Romeo und Julia» wirklich aus den schweren Palazzis Veronas, aus den engen Gassen der mittelalterlichen Stadt an der Etsch, unter einem Himmel, über den berauschend heiß der Föhn hinstreicht, aufsteigen sehen zu können? Der Film hat diese Möglichkeit, bei den Stätten einzukehren, wo sich Romeo und Julia liebten. Renato Castellani, der diesen Film im Auftrag der Engländer gedreht hat, hat diese Möglichkeit ergriffen — allerdings hat er außer Bildern aus Verona auch Prospekte von Siena, Florenz und anderen Städten hinzugenommen. Es stellt sich aber die Frage: Gewinnt Kunst an Kraft der Ueberzeugung, Beseeligung oder Erschütterung, wenn sie zum Schauplatz des Dramas die wirklichen Stätten wählt, an denen sich dieses abgespielt hat? Castellani hat es sich nicht entgehen lassen, Veronas bauliche Herrlichkeiten in weitschweifig erzählerischem, farbig an den Gemälden altitalienischer Meister geschultem Temperament ins Bild zu nehmen. So ist etwas wie ein Dokumentarfilm entstanden — ein in der Bildauswahl kultivierter, optisch phantasievoller und in den Farben äußerst sorgfältig behandelter Dokumentarfilm, in den die Tragödie der beiden Liebenden verknüpft wurde: eine Augenweide reiner Schönheit und erlesenen Geschmacks. Aber Umwelt und Handlung verschmelzen nicht ineinander.

Die Bemühung, die filmische Adaption des Trauerspiels möglichst vom verfilmten Theater fernzuhalten, führte Castellani zu äußerst massiven und teilweise gewalttätigen Kürzungen des dichterischen Textes, an dessen Stelle er ein Fabulieren mit Filmbildern setzte. Das wäre an sich ein zu lobendes Vorgehen — wenn, ja wenn er gleichzeitig darauf verzichtet hätte, den Text Shakespeares wenigstens teilweise doch noch klingen zu lassen. Das Vorgehen ist richtig dort, wo lediglich die Handlung einer Dichtung übernommen wird, das geistige und seelische Klima im übrigen aber mit den Mitteln des Films neu geschaffen werden. Castellani hat das nicht getan. Er fabulierte teils mit Filmbildern, teils ließ er den Text Shakespeares reden, so entstand weder Fisch noch Vogel. Lawrence Olivier hatte ein konsequenteres Vorgehen: Er ließ den Text des Dichters in seinem «Hamlet» integral bestehen und versuchte, die Bühne filmisch zu erweitern, so entstand ein Theaterfilm von klarer Eindeutigkeit. Castellani hat aber weder einen Theaterfilm noch einen reinen Film sui generis geschaffen. Ein Mittelding. Unverzeihlich sind die Kürzungen aber vor allem deshalb, weil die Personenwelt des Dramas gewaltsam verkürzt wurde. Castellani hat sich einseitig auf das Liebespaar konzentriert. Figuren wie Mercutio und Tybald verschwinden fast völlig, und das ist sinnwidrig, denn beide sind da, Romeo zu profilieren. Einige Szenen — so etwa die zwischen Mercutio und Romeo der Capulets Haus oder die in Mantua, wo Romeo sein Gold gegen das Gift tauscht — sind verstümmelt oder

ganz weggelassen. Die Sterbeszene wurde verändert, indem man Romeo nicht durch Gift, sondern (anscheinend) effektvoller durch den Dolch sterben läßt. Die Inszenierung ist wenig geistig, sie vergafft sich in schöne Bildeinstellungen, ist verliebt in geschmacklose Naturalismen — so die Szene des als lächerlichen Fant dargestellten Bruders Lorenzo auf der Wiese beim Kräutersammeln —, in sentimentale Symbolismen (Schwalbennest im Kloster), und sie vergreift sich völlig in den Mitteln bei der filmischen Gestaltung der Balkonszene. Das Spiel Shakespeares mit lyrischen Formen, die aus dem dramatischen Augenblick hervorströmen, wird von der Regie kaum wahrgenommen — im Unterschied zu George Cukor, der «Romeo und Julia» im Jahre 1936 verfilmt hatte: das war ein schwarz-weißer Film, der ganz gefangen war von der Lyrik des Textes.

Castellani hat die Regie nicht allein in das Zeichen des Großartigen, Imposanten und Erstaunlichen gestellt, sondern hat, in dem Maße wie er die lyrischen Partien vernachlässigte, auch den Schauspielern die stilisierte Haltung, Gebärde und Sprache verbeten. Die Schauspielerführung wimmelt von naturalistischen Biederkeiten — die Julia etwa stützt, wenn sie das Kräutergift trinkt, das sie für zwei Tage einschläfert, die Hand wie ein Pinupgirl in die Hüfte! Vor allem: Der von Castellani gewählte Romeo-Darsteller wird seiner überaus schwierigen Rolle nicht gerecht. Wohl ist dieser Romeo von Laurence Hervey jugendlich sympathisch, herb verschlossen, aber er hat den Glanz des Schicksals, daß er untergehen muß, nicht um seine Stirn, er bleibt ohne die Unermeßlichkeit, in der seine Gestalt versinkt (Leslie Howard hatte in Cukors Adaption solchen Glanz und die Strahlung solcher Unermeßlichkeit). Groß dargestellt, so wie Shakespeare es sich vorgestellt: geduldig, voll innerer Ruhe, voll Ueberlegung und doch kindlich, ja weise in ihrer Kindlichkeit, ganz gesammelt darin und damit Gegenbild zur Unermeßlichkeit Romeos — so dargestellt wird die Julia durch Susan Shentall, eine junge englische Darstellerin, die dem Film unsere Liebe sichert und uns milde stimmt, obwohl auch sie selber von der Regie wenig ausgenützt wird. Flora Robson gibt eine biederverschmitzte, vorwitzige und treubesorgte Amme. Die anderen Rollen sind wenig überzeugend besetzt oder kommen, da sie eben stark beschnitten sind, nicht zur Geltung. So eindrücklich der Film im ganzen ist, so viel optische Kultur er bezeugt und so sehr er den Ernst spüren läßt, mit dem die Künstler am Werke waren, so erweist es sich doch aufs neue, daß Shakespeare größer ist als die Filmkünstler, die seine Sprache im Bild neu gestalten wollen — Orson Welles, der genialste von allen, ist dabei gescheitert, die anderen stammeln nur, wo er zumindest ganze Sätze spricht.

Margrit Winter in dem mit Recht wieder aufgeführten Schweizer Film «Romeo und Julia auf dem Dorfe.»

Le Grand Jeu

Produktion: Frankreich/Italien, Speva und Rizzoli
Regie: R. Siodmak
Verleih: Ideal-Films

ms. Anfangs der dreißiger Jahre hat der französische Altmeister Jacques Feyder den Film «Le Grand Jeu» gedreht: ein klassisches Werk des französischen Filmschaffens. Der Held dieses Films war durchaus negativ konzipiert. Im bürgerlichen Leben gescheitert und in seiner Liebe verraten, hatte er sein Leben an eine Existenz am Rande der Gesellschaft ausgeliefert: an die Fremdenlegion. Dort lernte er, die freien Stunden nach der harten Dienstzeit mit Alkohol und Frauen vertrödelnd, eine Tänzerin kennen, in welcher er die Frau wiederzufinden wähnte, die ihn verlassen hatte. Die Aehnlichkeit der beiden Frauen ist frappant, aber die Tänzerin, ein armes, kleines und in seiner halben Verkommenheit gutes Ding, ist eine andere als jene treulose Frau, deren Sinne allein aufs Wohlleben eingestellt gewesen waren. Der Mann scheint von Liebe erfaßt zu werden, die Frau in Europa zu vergessen — bis er am Tage, da er aus der Legion entlassen wird und mit der kleinen, ihm liebenden Tänzerin in die Heimat zurückkehren will, die vergessen geglaubte Frau wieder sieht und bestürzt erkennt, daß er weder die eine noch die andere liebt: erkennt, daß er die Treulose nie geliebt hat, und nun meint, die Tänzerin, jener so zum Verwechseln ähnlich, auch nicht lieben könne. Er flieht — zurück in die Legion. Dort wird er, wie die Karten es ihm vorausgesagt haben, sterben. Jacques Feyder hat in diesem Film, der ganz aus der psychologisch-moralistischen Tradition der französischen Kunst entstanden war, das Symbol der Ausgeliefertheit des Menschen vor dem Schicksal, das Sinnbild der Unsicherheit, Ausweglosigkeit gestaltet. Sein Film fragt kaum nach Gut und Böse, aber er formuliert mit künstlerischer Eindrücklichkeit und psychologischer Präzision die Tragödie des heillosen, hilflosen Menschen.

Dieser gleiche Stoff ist nun von dem in Hollywood wirkenden und für kurze Zeit nach Europa zurückgekehrten deutschgebürtigen Regisseur Robert Siodmak neu gedreht worden. Wieder hat ihm, wie schon dem verstorbenen Jacques Feyder, der Dialogist Charles Spaak zur Seite gestanden. Ist da nun derselbe Film entstanden? Keineswegs. Was unter den Händen Siodmaks herauskam, ist ein bloßer oberflächlich spannender, das Menschliche kaum ahnen lassender, alle Tiefe verschüttender Abenteurerstreifen, der von der Kraft der Atmosphäre, mit welcher die Fremdenlegion in Feyders Film gezeigt war, nichts mehr spüren läßt. Sidomak hat einen Abenteuerfilm gedreht, der das Mondäne mit dem Brutalen verbindet, das Milieu der Fremdenlegion in seiner Bedeutung für die Hintergründigkeit des Stoffes von Feyder überhaupt nicht versteht und begreift, sowenig, daß er aus dem Film ein verstecktes Werbeinstrument für die Fremdenlegion macht. Die Darsteller, die ihm zur Verfügung stehen, lassen im ganzen gesehen ebenfalls wehmütig an den früheren Film denken. Als Herbergsbesitzerin und Kartenschlägerin ist die Arletty allerdings großartig (die Rosay hatte seinerzeit diese Rolle weniger schlurfend, sondern seigneuraler gespielt). Gina Lollobrigida in der Doppelrolle der jungen Frau gibt recht Gutes (jedenfalls ihr Bestes). Eine völlige Fehlbesetzung ist Jean-Claude Pascal in der Hauptrolle; seine schauspielerische Begabung ist minimal. Gute Charakterstudien als Fremdenlegionäre bieten Raymond Pellegrin und Peter van Eyck.

Sinfonie des Herzens (Rhapsody)

Produktion: USA, MGM
Regie: F. und M. Kanin
Verleih: MGM

ZS. Ernster Musikfilm und Hollywood ergibt zusammen eine Mischung, vor der dem Kritiker im allgemeinen leicht schaudert. Zu oft hat man dabei ein sentimentes Schwelgen in pathetischen Gefühlen erlebt, das man selbst dann als Kitsch bezeichnen mußte, wenn es die weiblichen Tränendrüsen, für die es bestimmt war, mit durchschlagendem Erfolg in Betrieb setzte. Selbstverständlich gehört zum Schmelz der Töne die Liebe, und um diese geht es vorwiegend auch in diesem Film, der im übrigen einigermaßen Maß zu halten weiß.

Eine reiche Frau zwischen einem berühmten, musikbesessenen Konzertgeiger und einem labilen Klavier-Virtuosen, den sie heiratete, als der erstere sie um seiner musikalischen Leidenschaft willen verließ, bleibt schließlich bei ihrem angetrauten, zu einem Säufer gewordenen Gatten, als er sie gewandelt mit seinem Spiel wieder in seinen Bann schlägt. Es ist eine ziemlich konstruierte und konventionelle Liebesgeschichte mit diskutablen Ansichten, die zu künstlich wirkt und reichlich gleichgültig läßt. Dazu kommt eine messerscharfe Routine, die so übergewandt ist, daß sie nicht mehr spürt, wie weit sie vom wirklichen Leben weg schnurstracks in die Traumfabrik führt. Die beiden Hauptdarsteller, Elisabeth Taylor und Victor Gaßmann, mühen sich redlich um ihre Rollen, können sich aber in der Zwangsjacke der üblichen Hollywood-Formel nicht entfalten.

Befriedigend, ja streckenweise gut ist dagegen die Musik, wie dies auch bei andern Filmen in letzter Zeit festzustellen ist, wobei unseres Wissens erstmals ganze Sätze von Tschaikowsky u. a. unterbrechungslos durchgespielt werden. Dem Filmfreund wird das allerdings wenig bedeuten, denn nach seiner Auffassung ist dafür nicht der Film da. Der Musikfreund dagegen wird hier auf seine Rechnung kommen.