

Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband
Band: 12 (1960)
Heft: 20

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: 05.05.2025

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

BLICK AUF DIE LEINWAND

LE TROU (Das Loch)

Produktion: Frankreich
Regie: Jacques Becker
Besetzung: Raymond Meunier, Philippe Bancel,
Jean Keraudy
Verleih: Monopole-Pathé

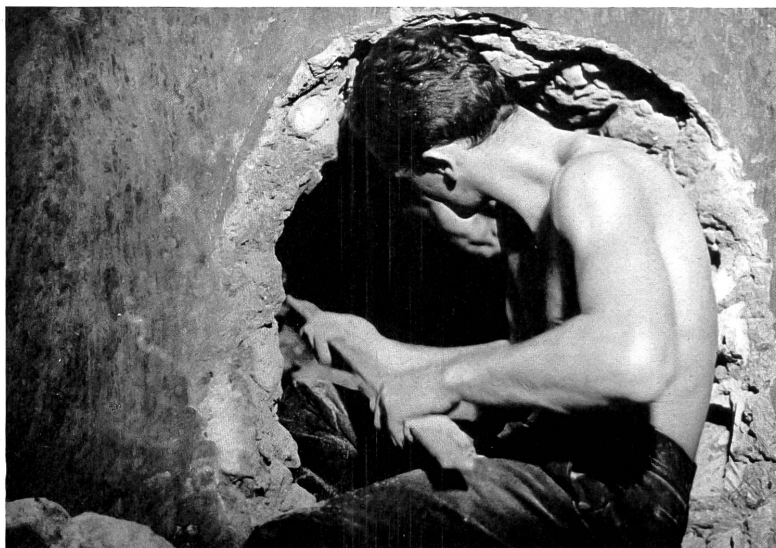
"Le trou" ist nicht nur des verstorbenen Jacques Beckers letzter Film geworden, sondern auch ein Vermächtnis in einem künstlerischen Sinne und als Botschaft des Vertrauens in die Würde des Menschen. Es ist auch ein grundsätzlich wichtiger Film.

Die Geschichte - einem Roman von José Giovanni entnommen - ist einfach: Vier Männer, Untersuchungsgefangene in der Santé, unternehmen einen Ausbruch. Sie haben Verbrechen begangen, für die sie in schweren Strafen sühnen müssen. Zu den Vieren kommt ein fünfter, angeklagt des Mordversuchs, von schwerer Strafe bedroht also auch er. Wie soll er da nicht in den Plan der Flucht eingeweiht werden? Zwischen den fünf Männern entsteht, unter dem Druck der gemeinsamen Angst vor dem Gericht und dem Druck des gemeinsamen Erlebnisses des Ausbruchs, eine Gemeinschaft. Sie mögen Böses getan haben; sie haben es ohne Zweifel getan, und gute Menschen sind sie gewiss nicht. Aber in dieser Gemeinschaft des Fluchterlebnisses werden ihre Tugenden lebendig, sie wachsen in ihnen, bestimmen ihr ganzes Wesen, formen sie innerlich.

Hält diese Gemeinschaft? Der neue Zellengenosse, nach anfänglichem Misstrauen offenen Gemüts aufgenommen, wird dennoch zum Verräter daran. Die Klage gegen ihn wird zurückgezogen, die Freiheit tut sich vor ihm auf, und das persönliche Glück, das ihm so widerfährt, macht ihn nun untuglich zur Treue gegenüber seinen Kameraden. Er, der scheinbar das Rechte tut, indem er den Ausbruchsplan, der gelungen wäre, verrät, ist in Wirklichkeit im Unrecht, und jene, die wirklich Unrecht getan haben, sind im Recht: und weil sie es sind, die nun ihrer Strafe nicht mehr ausweichen können, können sie mit dem Verräter Erbarmen haben. Das Erlebnis ihrer Gemeinschaft, ihrer Treue zueinander, das Erlebnis, sich gegenseitig in ihrem tiefsten Wert erkannt zu haben, hat sie innerlich frei gemacht. Und gefesselt, unlösbar gefesselt an seinen Verrat wird jener sein, der die äussere Freiheit gefunden hat.

Jacques Beckers Filme haben diese Botschaft des Menschlichen, jener inneren Freiheit, die den Sieg bedeutet über alle Not des Leibes, über Gefangenschaft und Tod sogar, immer wieder verherrlicht - am schönsten in "Le casque d'or". In seinem letzten Film, "Le trou", wird die Stimmung des Tragischen nicht so tief, reicht sie nicht so wurzelhaft hinab in den Grund menschlicher Existenz wie in jenem älteren Film vom Gang eines Verbrechers zum Schafott. Aber sie ist da, wirkt lebendig, erfasst Gefühl und Denken, überzeugt. Auch Jacques Becker ist mit diesem Film eingebogen in den Weg, den einige wenige Filmkünstler nun gehen: den Weg, auf dem sie das reine Fabulieren verlassen haben, auf dem sie zu Künstlern geworden sind, die nicht mehr im Film den blossen Zeitspiegel sehen, nicht mehr das soziale Dokument nur. Vielmehr dringen sie hinter das Erzählerische vor, loten in die Tiefe des Geistigen, des rational nicht mehr Fassbaren, machen das optisch Dargestellte, so gültig es in seinen realen Erscheinungen auch sein mag, zum Zeichen, zum Sinnbild, treiben hinter dem uneigentlichen, dem vordergründig Realen des Bildes, das Eigentliche, das geistig und existentiell Bedeutsame hervor. Federico Fellini hat das getan, Jean-Luc Godard, unser junger Schweizer, hat es getan mit "A bout du souffle", Alain Resnais mit "Hiroshima mon amour", und selbstverständlich tut es Robert Bresson, in dessen direkter Gefolgschaft hier nun Jacques Becker steht.

An Bresson erinnert ja schon die Geschichte: auch in "Un condam-



Das Ausbruchsloch aus dem Gefängnis, das die Gefangenen äusserlich frei machen soll, und zum Symbol für einen Verrat wird, der die Verratenen innerlich frei macht.

né à mort s'est échappé" ging es um den Ausbruch aus einem Gefängnis. An Bresson erinnert Beckers Stil, der nun ganz einfach geworden ist, scheinbar vordergründig, schlicht und schmucklos dokumentarisch - doch sachlich und nüchtern paradoxerweise, verschlüsselt dahinter ist ja jene geistige Beziehungswelt, die weit hinweg führt von der realistischen Abschilderung, die das Bild vorspiegelt. Jacques Becker bleibt dabei freilich der Realität näher verhaftet als Robert Bresson, der zur reinen Askese neigt, zur letzten Abstraktion und solchermassen (wie in "Pick-pocket") intellektuell austrocknet, starr wird. Bei Becker, der kein Doktrinär wie Bresson ist, erscheint alles lebensvoller, schlichter zwar auch im Anspruch, geht es ihm doch um die verhältnismässig einfache Wahrheit der Gemeinschaft, während Bresson das Wagnis eingeht, den Einbruch der Gnade in das Leben (gerade des ins Uebel Verstrickten) sichtbar zu machen. Bresson ist Christ, Theologe als Künstler (sein Jansenismus ist offenbar). Becker dagegen steht auf dem Boden einer in den Gefühlswerten zwar christlich gefärbten, doch nicht transzendierenden Humanität, deren Erhöhung er in den Schicksalen jener Menschen erlebbar machen will, die er zu Helden seiner Filme gewählt hat.

THE ROYAL BALLET (Das königliche Ballett)

Produktion: England, Czinner
Regie: P. Czinner
Besetzung: Kgl. Ballett, London, mit Margot Fonteyn und
Michael Soames
Verleih: Park-Film

FH. Ballett-Filme können immer nur Abbilder eines Theatergeschehens sein. Sie stellen sich in den Dienst einer andern, viel ältern Kunst: des Tanzes. Einen solchen Film mit filmischen Masstäben zu messen, wäre unsinnig, er ist nur Mittel zum Zweck. Sein Wert wird nur durch die Qualität des Aufnahmемaterials bestimmt und seiner Aufnahmetechnik.

Zur Wahl der dargestellten Ballette muss hier ein grundsätzlicher Einwand erhoben werden. Es wird nur ein Akt von Tschaiowskys "Schwanensee" gezeigt, was ungenügend ist; das unsterbliche Ballett bildet ein zusammengehörendes Ganzes, ist von seinem Schöpfer als Einheit geschaffen worden, die zu zerreißen geschmacklos ist.

Abgesehen von dieser Einschränkung ist anzuerkennen, dass der

Tanz hier zu einer Vollendung ausgestaltet ist, die fast unwirklich anmutet. Die Perfektion ist so gross, dass das Menschliche daran fast beeinträchtigt wird; ein solches Mass von Präzision bis in die kleinste Einzelheit erwartet der Mensch von heute nur von Automaten. Zweifellos schwebt Margot Fonteyn etwas in Gefahr, ihre stupende Körperbeherrschung und technische Begabung zu sehr hervortreten zu lassen und den seelischen Ausdruck etwas zu vernachlässigen. Zwar stört dies bis heute kaum; besonders in der "Undine" überzeugte sie restlos mit ihrem Temperament und mit dem grossartigen Finale von stärkster Empfindung. In dem schwächern "Feuervogel" wird jedoch die Betonung des Technischen deutlicher fühlbar. Im ganzen für alle Freunde des Tanzes jedoch eine nicht zu verfehlende Leistung.

CRONACHE DI POVERI AMANTI

(Seitengasse)

Produktion: Italien
Regie: Carlo Lizzani
Besetzung: Antonella Lualdi, Marcello Mastroianni,
Anna-Maria Ferrero
Verleih: Favre-Film

ms. Beispiel eines im Westen hergestellten Ost-Films. Vor sechs Jahren hat Carlo Lizzani aus dem gleichnamigen Roman Vasco Pratolini, des auf den Volkston und den Mutterwitz der kleinen Leute lauschen den florentinischen Dichters, einen Film gestaltet. Der Film lief zwar am Festival in Cannes, doch das war das bislang einzige Mal, dass er die Grenzen der italienischen Republik überschreiten konnte: die Zensur verbietet die Ausfuhr des Films, der als ehrenrührig für die italienische Nation bezeichnet wurde. Weshalb?

Die Frage verdient eine etwas sorgfältigere Beantwortung, als sie zurzeit in den Presserezeptionen gegeben wird. Carlo Lizzani, ursprünglich Kritiker, Schüler Umberto Barbaros am Centro Sperimentale di Cinematografia, Oppositioneller gegen das Regime Mussolinis, Partisan aus Antifascismus, geriet wie seine Freunde Gianni Puccini, Giuseppe de Santis, Claudio Gora, Antonio Pietrangeli, Aldo Vergano und andere, wie besonders auch sein Lehrer Luchino Visconti, in den Bannkreis des Kommunismus, zu dessen Proselyten er sich machen liess. Lizzani hat seither genaue, nämlich marxistisch-dialektische Vorstellungen vom Gang der Zeitgeschichte, und diesen Vorstellungen gemäss schafft er seine (seltenen) Filme.

Es leitet ihn nämlich die Auffassung, dass die demokratische Staatsordnung der italienischen Republik infolge der Aufrechterhaltung von legislativen Grundlagen, die auch die des Fascismus gewesen sind, in der unmittelbaren Nachbarschaft jenes Regimes stehe. Deshalb hatte sich Carlo Lizzani in seinem ersten Film, "Achtung, banditi!" (1951) daran gemacht, am Gegenstand des Partisanenkrieges gegen die deutsche Besetzung die im Volke wirkenden Kräfte und Tendenzen aus ihrer Verworrenheit zu befreien und sie ins Licht jener "Erneuerung der Gesellschaft" zu stellen, die sich nach dem Krieg in den Augen des energischen jungen Kommunisten zwar anzudeuten schien, unterdessen aber -wiederum nach Lizzanis Meinung- von der Reaktion abgewürgt worden ist.

Vordergründig war "Achtung, banditi!" eine filmische Geschichtsschreibung des Partisanenkriegs. Aber ebenso zweifellos ist es, dass Lizzani aus der Perspektive des marxistischen Welterklärers in der Gewaltherrschaft der deutschen Truppen, die brutal allen Widerstand der Freiheitskämpfer als Banditentum behandelten, die bürgerliche Gesellschaftswelt, die "Klassenherrschaft" der Bourgeois also, visierte.

Man darf dem Film seine Achtung als einer künstlerischen Leistung nicht versagen, so wenig man geneigt ist, die in die fünfziger Jahre verlängerte Tragweite des darin geschilderten historischen Geschehens, eines Geschehens

aus der Fascistenzeit, zu akzeptieren. Lizzani gibt in dem rhythmisch bewegten, in packenden Crescendi gestalteten, atmosphärisch dichten und stellenweise luziden, stellenweise aber auch aufgesetzt wirkenden Film die Geschichte einer Strasse von Florenz. Es ist eine Strasse der armen Leute; die Edelsten unter ihnen fallen in einer apokalyptischen Nacht den Stosstruppen der Schwarzhemden zum Opfer: es ist diese Nacht gestalterisch, durch die Sensibilität und die Härte zugleich, ein Höhepunkt des neorealistischen Films.

So spricht uns Lizzanis Werk im Menschlichen an, während es im Politischen Zustimmung nicht wird fordern können. Carlo Lizzani hat seinen Helden, den trällernden, impulsiven und dem Tag lebenden Ugo deutlich zum Helden im Sinne des sozialistischen Realismus gemacht: zum Mann, der sich zuerst abseits hält, die politischen Geschäfte als schmutzige Geschäfte ablehnt, dann aber in einen Prozess der sozialen Bewusstseinswerdung eintritt und schliesslich zum zuverlässigen Parteimann wird.

Dass der Film von der Zensur verboten wurde und erst jetzt für die Ausfuhr freigegeben ist, ist zweifellos unerfreulich: es zeigt an, woher der Druck gekommen ist. Der Beifall, den Lizzanis Film aber bei den in Cannes immer wortfreudig und vorlaut versammelten Kritikern der offenen und der cachierten Linken gefunden hat, wird den seinerzeitigen Beschluss der italienischen Zensur wohl nur erleichtert haben: bewies dieser Beifall doch, wie präzise die Applaudierenden die Insinuationen des Applaudierten verstanden. Es ist richtig, dass man den packenden und in der Italianità sympathischen Film Lizzanis als geschicktes Beispiel kommunistischer Tendenzarbeit zu sehen bekommt; aber verkehrt wäre es, in einer Kritik die Dinge nicht bei jenen Namen zu nennen, die sie von den Schöpfern solcher Filme selbst erhalten haben. Auch muss die Öffentlichkeit lernen, ihre Augen zu gebrauchen, um die Tendenzen jeweils zu erkennen.

PORTRAIT IN BLACK

(Das Geheimnis der Dame in Schwarz)

Produktion: USA
Regie: Michael Gordon
Besetzung: Lana Turner, Sandra Dee, Anthony Quinn
Verleih: Universal-Film

ms. "Portrait in Black" ist ein amerikanischer Thriller, der es in sich hat. Erzählt wird die Geschichte einer Liebe zwischen der jungen Gattin eines todkranken Mannes und dessen Arzt. Die Liebe zeugt Böses. Die Beiden bringen den Sterbenden um, und das Böse erzeugt wieder Böses, auch ein anderer Mann, ein Widersacher, heimlicher



Mastroianni, immer mehr im Vordergrund der italienischen Schauspieler, im formal guten, jedoch politisch tendenziösen Film "Seitengasse", und

Wisser, muss daran glauben. Wie geht's aus? Selbstverständlich erreicht den Arzt, der der Mörder ist, der Fluch der bösen Tat. Er stürzt aus dem Fenster in die Tiefe. Man sitzt in äusserster Angespanntheit im Kino, die Sache regt einen auf, obgleich man als Kritiker an starke Sachen gewohnt ist. Man hat Herzklopfen, denn die Suggestion des Films ist stark, das Unheimliche, die Verruchtheit, die Nervosität der Handelnden und Leidenden greifen einen an. Und dennoch: Anteilnahme stellt sich nirgends ein, alles ist kalte Mache, ist Unterhaltung, obgleich man sich denken sollte, dass ein so schwerwiegendes Problem nicht Unterhaltung sein dürfte, sondern zu dem gemacht werden müsste, was es seiner Natur nach ist: zu einer Tragödie, die menschlich erschüttert.

BOBOSSE

Produktion: Frankreich
Regie: Etienne Périer
Besetzung: François Périer, Jean Tissier, Micheline Presle
Verleih: Sadfi

ms. Die Boulevardkomödie, Tummelfeld französischer Autoren, stirbt nicht aus, und der Film läuft ihr unentwegt nach. André Roussins Spiel "Bobosse" ist nun von François Périer adaptiert worden (Regie führt Etienne Périer, offenbar des Schauspielers Gattin). François Périer, der ein bedeutender Darsteller ist, hat aus der Rolle des Bobosse eines seiner Glanzstücke gemacht - wobei die Darstellung bedeutender ist als die Rolle selbst, die natürlich - wie könnte es in einer Boulevardkomödie anders sein - menschlich nichts hergibt. Der Bobosse von Périer ist ein Prunkstück an Esprit, Agilität, Lustigkeit, poetischer Melancholie und ironischer Leichtlebigkeit. Das Amüsante am Spiel ist, dass dem Darsteller des Bobosse (im Theater bzw. im Film) im Leben das gleiche passierte: die Frau geht ihm durch, aber sie kommt - am Schluss, zwecks Happy End - wieder. Was dazwischen liegt, ist die Komödianterei des Dreiecks, bzw. des vermuteten Dreiecks. Man lacht und schmunzelt, langweilt sich auch ein wenig, weil sie gar kein Anflug menschlichen Interesses hervorscheint, und klatscht François Périer Beifall.

IL BELL'ANTONIO

Produktion: Italien
Regie: Mauro Bolognini
Besetzung: Marcello Mastroianni, Claudia Cardinale,
Pierre Brasseur u. a.
Verleih: Europa-Film

ms. Die Jury von Locarno erkor "Il bell'Antonio" zum besten Film des Festivals, einfach darum, weil Mauro Bolognini einen guten Film gemacht hat. Die Geschichte stammt aus dem gleichnamigen Roman von Vitaliano Brancati. Dieser Roman, unter dem Regime des Faschismus geschrieben, besitzt antifaschistisches Temperament, ist eine Satire auf die - im schönen Antonio verkörperte - Kraftdemonstration des Regimes, deren Kehrseite die Impotenz ist, ja die recht eigentlich die Kompensation dieser Impotenz ist.

Der Roman Brancatis ist also zeitbedingt, und Bolognini musste ihn, als er ihn für den Film adaptierte, aus diesen zeitbedingten politischen Bezügen lösen. Er hat das auf eine überzeugende Art getan. Der schöne Antonio, von dem alle glauben, er sei ein Frauenheld, während er in Wahrheit ausserstande ist, die Ehe zu vollziehen, ist mit seinem Uebel, an dem er leidet, die Verkörperung gleichsam des Protestes gegen den Konformismus geworden, der das sexuelle Leben der Gegenwart beherrscht. Antonio ist einer, der nicht mitmacht; einer, den die Natur gleichsam ausgenommen hat, der anders ist als die anderen und unter diesem Anderssein leidet, es bis zur Verzweiflung schwer nimmt und der dennoch zu diesem Anderssein ja sagt, weil es ihn, in übertragenem Sinne, als einen Reinen unter Unreinen ausspart.

Dass die den Tugendstandpunkt beziehenden Kritiker diesen moralischen Sinn des Films nicht einsehen, ist schleierhaft, und doch ist die Moral, auf welche der Film Bologninis hinzielt, von höherer Art als die Entrüstung jener, ein so ernstes Problem des Mannestums dürfte nicht komödiantisch behandelt werden. Die Entrüstung versperrt den Zugang zum moralischen Gehalt und zur künstlerischen Gestalt des Films: Mauro Bolognini hat eine Tragikomödie geschaffen. Sein schöner Antonio ist durchaus eine tragische Figur (im Unterschied zu Brancatis Roman, wo er rein satirisch behandelt wird), und die Satire, die der Film auch ist, richtet sich ausschliesslich gegen die Gesellschaft, gegen die Konvention der Ehe, die heimlich oder offen doch verraten wird, gegen die Erotomanie des gesellschaftlichen, des öffentlichen Daseins, gegen die Kirche, die dem Schein der Tugend anhängt und die Tugend selbst nicht wahrnimmt. In der Schicht dieser Satire nimmt der Film volle komödiantische Schritte, und da er in Palermo spielt, fehlt es natürlich an Motiven und Einfällen, die Italianità komödiantisch zu überdrehen, nicht.

Wer aber nur diese Schicht sieht, erkennt nicht den ganzen Film; erkennt zunächst nicht die authentische Volkshaftigkeit in den Dingen der Liebe selbst und in der Art, wie diese Dinge besprochen werden; erkennt aber auch die Menschlichkeit des tragikomischen Helden nicht, und nicht den sittlichen Rang, der seinem Leiden gegeben ist. Und doch sind diese Bedeutungen greifbar, weil sie künstlerisch erscheinen, Bolognini, dessen formales Talent nicht einmal von jenen abgestritten wird, die ihn nicht mögen, erzählt die Geschichte des schönen Antonio mit einer realistischen atmosphärischen Schilderung, die in guten italienischen Filmen Tradition ist. Er greift indessen über den Realismus hinaus und gelangt zu schönen, poetischen, in der Aussage klaren Symbolformulierungen. Bologninis Schauspielereführung ist brillant; aus mittelmässigen Darstellerinnen wie Claudia Cardinale holt er Bestes heraus, den zur dröhnenden Charge neigenden Pierre Brasseur holt er zurück, und Marcello Mastroianni führt er weiter auf dem von Fellini geebneten Weg zu einem Schauspielertum von reifster seelischer und intellektueller Sensibilität (nicht umsonst ist gesagt worden, Marcello Mastroianni sei für Italien zu dem geworden, was für Frankreich Gérard Philipe gewesen ist). Der Darstellung des schönen Antonio, die Mastroianni gibt, kann sich jedenfalls ein fühlender Mensch nicht verschliessen.



.....im "Bell'Antonio" in einer menschlich vertieften, schwierigen Rolle als gehemmter Mann.