

Blick auf die Leinwand

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Film und Radio mit Fernsehen**

Band (Jahr): **5 (1952-1953)**

Heft 15

PDF erstellt am: **13.09.2024**

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.

Rampenlicht

Produktion: USA. United Artists.
Regie: Ch. Chaplin

ms. Der seit langem angekündigte und überschwänglich gefeierte neue Film von Charlie Chaplin gehört zu den großen Erlebnissen der Leinwand. Freilich kann sich der Filmfreund damit nicht begnügen, daß er den tiefen Eindruck bekennt, der von diesem Film auf ihn ausgegangen ist. Vielmehr gilt es, sich darüber klar zu werden, wie dieser Eindruck zustande kommt und welchen Schwächen zum Trotz er gleichwohl sich durchsetzt. Es ist nun nachgerade zu einer Binsenweisheit der Filmkritik geworden, hervorzuheben, daß der alte Clown Charlot — der schüchterne, zappelige Mann mit dem Melonenhütchen, Meerrohrstöckchen und den latschigen Schuhen — der Vergangenheit angehöre, und daß an die Stelle dieses Charlot der Charles Spencer Chaplin getreten sei: der Mann wie er leibt und lebt, ohne Clownmaske. Man ruft: Charlot ist tot, es lebe Charles, und erzählt: Einst gab ein Gott Charlot zu lächeln, was er litt, heute gibt ein Gott Charles zu leiden, was er lächelte. Man will mit solchen Spitzfindigkeiten sprachlicher Pointierung nichts anderes sagen, als eben dies: Chaplin hüllt, was er zu sagen hat, nicht mehr in die Symbolgestalt seines herrlichen Vagabunden, er spricht das Menschliche nicht mehr in der Pantomime aus, sondern stellt es direkt dar.



Der heruntergekommene Clown (Chaplin) mit der Tänzerin, die er vor dem Selbstmord rettete. Er lehnt ihre Liebe ab, bis sie ihn als Straßenmusikanten wiederfindet. Jetzt bringt sie ihn wieder auf die Bühne, aber er stirbt bei der ersten Vorstellung.

Welches ist dieses Menschliche? Es war seit je das Anliegen Chaplins, durch seine Filme die Torheit des Humanen in einer Welt, die wesentlich inhuman ist, zu gestalten. Er zeigte den in die Güte verstrickten Menschen im Kampf mit der Welt, die diese Güte hämisch belächelt, über sie Spott ausgießt, an sie — weil nicht glauben kann, wer konstitutionell inhuman ist — im Grunde gar nicht glaubt. Chaplin zerriß und zerschund sich im heiligen Wahn des Widerstandes gegen die instinktrote Ungesinnung der Masse, er brannte im Feuer der Herzensreinheit, löckte wieder den Stachel der aus dem Massengemäßen und Massengerechten verheerend ausbrechenden Urteilsbequemlichkeit, Trägheit, Böswilligkeit. Er trat diesen Kampf nicht ohne Bitterkeit an — hatte er doch in seinem persönlichen Leben selbst genug Feindschaft zu erdulden —, aber diese Bitterkeit war nur ein Schatten, der seine Filmerzählungen mit Schwermut umdunkelte. Ueber Bitterkeit und Schwermut strahlte immer die Narrenreinheit des Gütigen, Mitleidenden hinaus. Chaplin war ein genialer Individualanarchist, und er blieb es bis heute.

Aber er ist ein Neuer. Seine Gestalt ist nicht mehr die im Grunde menschenferne des Clowns, seine Augen haben nicht mehr den melancholischen Tierblick, nicht mehr die stumme Trauer, sie sind bereit geworden, sie glänzen im Strahl der Klugheit und der Güte. Chaplin

hat sich vermenschlicht. Es kam dies nicht plötzlich, es wäre ein Irrtum, dies zu glauben. Im «Diktator» hatte er zum erstenmal die Maske des Clowns gelüftet, er spielte — sein Schnäuzchen blieb als einziges Ueberbleibsel der alten Maske — den Doppelgänger jenes Tyrannen, der zwölf Jahre lang die Geißel über Europa schwang. «Monsieur Verdoux», jene — in unseren Augen mißlungene — Parodie auf unsere Gesellschaft, die den aus eigenem Antrieb tötenden Mörder schuldig spricht, den Mörder im Krieg aber — den Soldaten — als Helden glorifiziert, zeigte Chaplin schon ohne Clownmaske, aber sein Gesicht hatte noch nicht zu seiner Wahrheit gefunden, es war verstellt als das eines zynisch der bürgerlichen Anerkennung sich erfreuenden und über sie spottenden Verbrechers. Nun aber hat Chaplins Gesicht seine Wahrheit gefunden.

Es fand sie — und dies ist bezeichnend —, indem er einen Clown darstellt. Calvero ist ein alter Clown, er war einst berühmt in den Music-halls, ist heute vergessen. Seine Tragödie begann an dem Tag, da er sein Publikum nicht mehr zum Lachen brachte. Die Bitterkeit überwältigt ihn, sein Leben wird ohne Sinn, zerrinnt, stürzt in die Armut, doch schmerzlicher noch ist die Vergessenheit. Eine junge Tänzerin, deren Lebensmut gebrochen ist, weil sie sich nicht zutraut, ihrem Ideal der Vollkommenheit zu genügen, wird der Inhalt seiner letzten Tage. Er lehrt sie das Leben ertragen, der eigenen Begabung vertrauen und verhilft ihr zum Erfolg. Der Weg der Tänzerin ist der Weg Calveros in umgekehrter Richtung, aber der Ort, an dem ihrer beide Wege sich kreuzen, ist ihre Liebe zueinander — diese bewegende Altersliebe des Mannes, der stark genug ist zu verzichten, wenn er auch nicht mehr stark genug ist, die Leute zum Lachen zu bringen, und der jungen Frau, die durch die Reife des Mannes zum Erlebnis ihres großen, reifenden Schmerzes gebracht wird. Noch einmal steht Calvero auf der Bühne: Hier stirbt er, so wie er's sich gewünscht.

Wie jeder Film Chaplins, so ist auch dieser aus der Biographie des großen Engländer entstanden. Alle seine Filme zusammen sind eine einzige Selbstbiographie, sie können anders gar nicht begriffen werden, haben anders ihren Wert kaum. Wir glauben, Chaplin stehe an einem Ende. Weiter kann er nicht mehr, er hat das Letzte gesagt, was sein Leben auszudrücken vermochte. Er hat das Beispiel — in Calvero — der Selbstüberwindung und der Lebenswilligkeit gegeben. Das danken wir ihm. Er hat es in einem Film gegeben, der durch seine Ausstrahlung der Menschlichkeit überzeugt, ja, überwältigt. Durch eine Ausstrahlung, die nicht aus bewußtem Willen kommt, sondern aus der Naivität des unbewußt Gelebten stammt. Nur dieser Naivität ist es zu verdanken, daß die weit ausschwingende Sentimentalität nicht befremdet, daß sie vielmehr durch alle Wände des Widerstandes gegen Rührseligkeit hindurchdrängt in jene Schicht unseres Gemütes, die diese Sentimentalität als Gabe zu empfangen bereit ist. Wo Chaplin bewußt wird und zu reden beginnt, da wird er philosophisch in einem Geiste des wohlmeinenden, aber fast platten Optimismus. Nicht von solcher Rede geht die Ergriffenheit aus. Auch nicht von der filmischen Formgebung, die noch nicht wesentlich über die formalen Einfälle der Stummfilmzeit hinausgewachsen ist, wiewohl sie die Formmöglichkeiten von damals mit neuem Sinn, mit neuem Geist befruchtet. Im ganzen ein Film, der das Große hält, was sein Schöpfer verspricht.

Für zwei Batzen Hoffnung

Produktion: Italien, Universalcine.
Regie: R. Castellani.

ZS. Ausgezeichnete Geschichte über die Liebe junger Leute auf dem Hintergrund der süditalienischen Mißstände. Die Italiener zeigten uns schon oft ihre Not, die Arbeitslosigkeit, die soziale Ungerechtigkeit, das Analphabetentum. Aber es geschah immer bewußt anklagend, zum mindesten tragisch. Hier aber wird aller Verzweiflung die Hoffnung gegenübergestellt. Aus dem tragischen Stoff einer durch die trostlosen Verhältnisse verhinderten Ehe wird ein heiter-ernstes Spiel von tiefer Menschlichkeit. Auf einem Dorfe bei Neapel verliebt sich die Tochter eines gutgestellten Feuerwerkers in einen armen, soben aus dem Militärdienst zurückgekehrten jungen Mann. Er zögert, er hat für eine große Familie zu sorgen, aber ihre echte und tiefe Leidenschaft gewinnt ihn. In heitern Episoden verschiedenster Art erleben wir, wie er sich hartnäckig und nicht ohne Erfolg um Arbeit bemüht, wobei sie ihm aber immer Unglück bringt. Schließlich will jedes vom andern nichts mehr wissen, doch können sie voneinander nicht lassen. Durch eine List sucht sie schließlich die Zustimmung ihres ablehnenden, hartköpfigen Vaters zu gewinnen, doch dieser stößt sie vor dem ganzen Dorf zurück. Jetzt wirft ihm der junge Mann, dem endlich die Geduld ausgegangen ist, ihre Kleider vor die Füße. Er will nichts mehr von ihm, als das Mädchen. Nur die Hoffnung bleibt, wenn sie auch nur zwei Batzen wert scheint.

DIE LEINWAND

Der Film ist mit einem Reichtum an Einzelzügen gesättigt, der uns fast vergessen läßt, daß wir nur der Projektion eines Zelluloidbandes beiwohnen, ein Triumph des italienischen Realismus. Aber das würde im Grund doch nur für die Erzeugung eines vortrefflichen Heimatstückes genügen. Castellani greift aber weit über das bloße Genrestück hinaus ins Rein-Menschliche und damit ins Große. Er vertieft die Charaktere, wie sie an ihrer Liebe leiden, wie sie hartnäckig-geduldig durch das Dunkel der Armut einen Weg suchen, um schließlich alles zu verlieren. Aber wenn alles verloren ist, kann man nur hoffen und vertrauen. So nimmt denn der junge Mann sein treues Mädchen, seine kleine Katastrophe, die ihm so viel Unglück brachte, an die Hand und macht sich getrost mit ihr auf den gemeinsamen Weg in die Zukunft.

Der Untertan

Produktion: Ostdeutschland.
Regie: W. Staudte.

ms. Der im Jahre 1913 erschienene Roman «Der Untertan» von Heinrich Mann ist von Wolfgang Staudte im Auftrag der sowjet-deutschen Produktionsgesellschaft «Defa» verfilmt worden. Die Tendenz von Manns Roman und somit auch die des Filmes ist klar und handgreiflich. Es geht um die Demaskierung der Untertanenmentalität, die — aus der Sicht Heinrich Manns zur Zeit vor dem Ersten Weltkrieg — das politische Verhalten des Deutschen von Grund aus bestimmt hat. Man weiß, daß der Romancier, der Bohème und «Führer» Künstler und politische Aktivist, der als «Zivilisationsliterat» (so nannte ihn sein Bruder Thomas) der Freiheit die stürmische Begabung seiner Eloquenz geliehen hat, die epische Gestaltung seiner Erzählungen durch das Uebermaß an satirischer Schärfe immer wieder in Gefahr gebracht. Hohes sprachliches Vermögen diente der grellen Karikatur. Mit dem Film Staudtes verhält es sich nicht anders.

Er ist formal von höchster Vollendung. Staudte ist ein Filmkünstler von unerhörtem Raffinement; sein Film ist vom Anfang bis zum Ende mit einer Spannung des Formalen geladen, die im deutschen Filmschaffen heute exzeptionell ist und in anderen Filmmationen nur wenige ebenbürtige Realisationen findet. Staudte arbeitet vorzüglich mit dem Bild, er schränkt den Dialog aufs knappest ein und gibt der Sprache die dem Milieu des deutschen «Herren»-Bürgertums angepaßte Natürlichkeit des sentimental und protzig-harten Pathos. Die Dialoge seines Filmes charakterisieren den jeweiligen Sprecher und die Situation mit stets in die Mitte treffenden Pointen gegen die Geistesverfassung des feigen Gehorsams gegenüber militärischer Obrigkeit und Kaiser. Die Skala der enthüllenden Pointen reicht vom geistreichen und beinahe unauffälligen Witz über den bitteren Sarkasmus bis zum haßerfüllten Zynismus, und dies vor allem im Bildlichen, das zu jener Selbständigkeit geläutert ist, die man in deutschen Filmen kaum je antrifft. Das Bild ist Milieu mit allen Finessen der naturalistischen Akribie, aber stets auch mit seiner satirischen Aussage in dem Maße übersteigert, daß der Naturalismus wieder aufgehoben wird. Die Fähigkeit, durch die Einstellungen der Kamera der Handlungssequenz die subjektive Deutung der gewollten Tendenz zu geben, ist unerhört und erinnert immer wieder an den guten russischen Revolutionsfilm, wie denn auch die Neigung Staudtes zur Großaufnahme diese Nähe bestätigt.

«Der Untertan» ist eine Satire, er ist von ätzender Schärfe, und man fühlt sich oft an der Grenze des Ertragbaren. Was den Film hindert, eine wirklich große Satire zu sein, ist seine Herkunft aus dem Haß, dem eiskalten Haß. Haß aber läßt sich nicht vereinen mit Humor. Gewiß, Staudte zeigt den deutschen Untertan im «Zustand der Komik», aber diese Komik spritzt das ätzende Gift der Perfidie, es fehlt ihr die Gerechtigkeit, die Lebensumsicht und der Humor und damit: Liebenswürdigkeit, Güte, Menschlichkeit. Man spürt nicht, daß Staudte den Menschen liebt, man spürt nur, daß er die Militaristen und ihren Untertanengeist haßt. Dieser Haß paßt natürlich den sowjetdeutschen Machthabern ins Konzept. Sie geben dem Film die Interpretation, die sie im Auge hatten, als sie Staudte mit der Verfilmung des Romans beauftragten: Der Film soll eine Enthüllung des im «Dienste des amerikanischen Imperialismus» stehenden westdeutschen Remilitarisierungsunternehmens, ein Schachzug im Kampfe gegen die westlichen «Kriegshetzer», ein Schlachtruf im Feldzug des «friedlichen sozialistischen Aufbaus» sein. In diesem Sinne haben wir den Film zu bewerten; aus dem geschärften politischen Bewußtsein unserer demokratischen Gesinnung heraus ist es für uns Schweizer ein leichtes, die Hintergründe zu erkennen, den Schein von der Wahrheit zu trennen. In unserer Gesinnung gefestigt, haben wir die Begegnung mit diesem formal vollkommenen Film nicht zu scheuen. Er gibt uns Kenntnis, wie raffiniert als Beitrag für den Frieden getarnt ist, was

in Wirklichkeit ein Dokument und Instrument des Unfriedens, des Hasses und der Zersetzung ist.

Europa 51

Produktion: Italien, Ponti-De Laurentiis.
Regie: Rob. Rossellini.

ms. Ein Film von Roberto Rossellini. Er erzählt — sein eigener Drehbuchautor und unterstützt von einem ausgezeichneten Kameramann — die Geschichte einer Frau aus reichem Hause. Durch den Selbstmord ihres kleinen Buben, dem sie, in die Vergnügungen oberflächlicher Gesellschaftlichkeit verstrickt, die Aufmerksamkeit ihrer Liebe entzogen hat, wird die MillionärsGattin in der Tiefe ihrer Seele erschüttert. Sie ist verstört, verzehrt sich in Selbstanklagen, sucht nach einem Sinn ihres Lebens und findet ihn in der Betätigung der Nächstenliebe. Der Same der Nächstenliebe wird von einem kommunistischen Journalisten in ihre aufgebrochene Seele gestreut. Sie hört die Reden dieses Mannes, der von Gerechtigkeit und vom Paradies auf Erden spricht, aber sie erkennt, daß ihre Liebe zu den Armen und Zukurzgekommenen tiefere Wurzeln als jakobinischen Gerechtigkeitswahn besitzt. Doch sie braucht, um zur Erkenntnis ihrer Mission zu gelangen, die Auseinandersetzung mit dem Kommunisten.

So hat Rossellini diesen Mann und seine Ideen in Schaffung des dramatischen Gegengewichtes stark herausgearbeitet; es sind Ideen, die von der Heldin zurückgewiesen werden, aber sie sind einem Manne auf die Zunge gelegt, der als einziger menschlich sympathisch ist — seine Gestalt hat volle Lebensumrisse. Die anderen Figuren des Dramas aber — die Familienangehörigen, voran der in den gesellschaftlichen Konventionen erstarrte Gatte der missionarisch erweckten Frau, die Freunde, der Staatsanwalt, der Richter, die Aerzte, der Priester — sie alle sind, wenn nicht als Karikaturen, so doch durchaus negativ, hämisch und schablonenhaft gezeichnet. Träger der Gefühle, Gedankenlosigkeit, Korruption, Geldfanatismus, Verständnislosigkeit für den, der Gutes tut und dieses Gute nicht unter der Flagge irgendeiner Weltanschauung tun will. Die Feinde der Frau verschwören sich, lassen sie in eine Irrenanstalt sperren, setzen durch, daß ein Mensch, der aus Nächstenliebe handelt, vor der Oeffentlichkeit als Irrer ausgegeben wird. So spiegelt sich in Rosselinis Film die europäische Gesellschaft: Sie versteht die Güte des Herzens nicht, schimpft die Liebe ein Irresein, zerstört den, der es wagt, nach dem Willen der Liebe zum Nächsten zu handeln.

Wir finden, Rossellini sei nicht ohne Anmaßung, wenn er die europäische Gesellschaft in der Weise etikettiert. Er ist präventiv, was zu verzeihen wäre, wenn er zugleich intelligent wäre. Aber er erzählt nur der Spur nach. Es muß nämlich untersucht werden, welcher Art die Handlungen der Nächstenliebe sind, die er die Heldin seines Filmes vollbringen läßt. Es sind: Finanzierung des Spitalaufenthaltes eines Knaben aus ärmerster Familie, Beistand an eine sterbende Dirne, Beihilfe zur Flucht eines aus sozialer Not zum Mörder gewordenen Burschen, zwei Tage Arbeit in der Fabrik. Man sieht: Es mangelt fast allen diesen Handlungen das Klima des Lebenswirklichen, sie sind belletristische Illustrationen einer Gesinnung, die zu demonstrieren es keineswegs solcher Grenzfälle bedarf. Sie sind der Grund, weshalb die junge Frau als Irre erklärt wird; daher kann das Schicksal dieser Frau keine Allgemeingültigkeit beanspruchen. Ihr Schicksal ist Melodrama, das Melodrama einer Berufung, die zuweilen auch recht geschmacklos manifestiert wird: Flehend und betend stehen zum Schluß die Armen unter dem Gitterfenster der Irrenanstalt, hinter dem die Verkante die Gebärde der Verzeihung macht — «vergib ihnen, denn sie wissen nicht was sie tun». So kling't's. Man gestatte uns, dies mehr als nur peinlich zu empfinden. Die Apologie einer Nächstenliebe, die auf keinem tragenden Grund steht, erscheint überdies dem Christen als ein Widersinn.



Ingrid Bergmann in der Hauptrolle des Films «Europa 51» ihres Gatten Rossellini. Sie stellt eine Frau dar, die bei der Ausübung tätiger Nächstenliebe ins Irrenhaus kommt.