

Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband
Band: 8 (1956)
Heft: 13

Artikel: Falsch angewandtes Geld?
Autor: [s.n.]
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-964217>

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>

Falsch angewandtes Geld?

EA. Michail Scholochow, Verfasser des großen Romanes «Der stille Don», der in 52 Sprachen übersetzt worden ist, bevor der Dichter ihn auf Parteilbefehl umschreiben mußte, hat nach langem Schweigen auf dem Kongreß der Sowjetschriftsteller im Dezember 1954 voller Bitterkeit erklärt, die Ansprüche der Schriftsteller an sich selbst und die Ansprüche der Kritik seien gesunken, es würden nicht nur mittelmäßige, sondern auch ausgesprochen unbefähigte Werke zugelassen, durch die den Lesern schlechter Geschmack eingepflegt und die Jugend verdorben würde. Im Zusammenhang mit der Literaturdebatte auf dem 20. sowjetrussischen Parteikongreß, die sich an Scholochows Kritik knüpfte äußerte Jerzy Putram, ein bekannter polnischer Schriftsteller und Publizist: «Wir haben das Recht, von einem Schriftsteller vom Range Scholochows mehr Zivilcourage zu erwarten. Er hätte uns offen sagen sollen, was tatsächlich die Entwicklung der sowjetischen Literatur behindert: die Angst vor der Aufdeckung der unangenehmen Seiten unserer Wirklichkeit nämlich. Diese Angst verurteilt viele, viele Filme, fast alle zeitgenössischen Bühnenwerke und die meisten Romane, zum Mißerfolg.»

Diese freilich unbequemen Einsichten Berufener hindern nicht, daß vor allem kleinere Funktionäre des kommunistischen Systems stolz darauf hinzuweisen pflegen, wie «sauber» doch, anders als in der freien Welt, Presse, Literatur, Theater und nicht zuletzt die Filme in ihren Ländern seien. Es gibt auch diesseits des Eisernen Vorhangs nicht wenige Leute, die das lobend anerkennen, mögen sie im übrigen auch verschiedene Gegner des Kommunismus sein. Daß die in jenen Ländern von einer strengen Zensur zugelassenen Druckerzeugnisse ebenso niederdrückend langweilig sind wie die dort produzierten Filme (von der literarischen Qualität einmal völlig zu schweigen), das scheint ihnen angesichts so viel schöner «Sauberkeit» völlig belanglos zu sein.

Mir fällt dabei jedesmal ein, daß die Zeitungen im nationalsozialistischen Deutschland während des Krieges nicht einmal den Wetterbericht bringen durften. Ob aber auch nichts davon in der Zeitung stand — deswegen gab es das Wetter doch, als Realität in unserem Leben. Genau so gibt es Abweichungen vom vorgeschriebenen schmalen Pfad der Tugend auch dort, wo sie nicht erwähnt werden dürfen. Um so sicherer, je schmaler der Tugendpfad ist und je genauer er von selbstgerechten, engherzigen Splitterrichtern mit Argusaugen überwacht wird. Die menschliche Natur läßt sich nun einmal nicht mit Gewalt in ihr Gegenteil verkehren. Das ständige Moralisieren, das zu diesem System ebenso gehört wie die aufdringliche politische Propaganda, fordert wie diese viel eher zum Widerspruch (der sich auf die Dauer in Nichtbeachtung äußert) als zur Zustimmung heraus. Wo aber der Druck des Drills auf den moralischen wie auf den geistigen Gama-schenknopf im geringsten nachläßt, da schlägt das natürliche Freiheitsbedürfnis vor allem junger Menschen desto ungehemmter zurück. Wer nie gelernt hat, in Freiheit zu leben, ist zunächst einmal geneigt, sie zu mißbrauchen, sobald er nur einen Zipfel ihres Mantels erwischt. Das bestätigt sich immer wieder an den Flüchtlingen. Man kann es aber auch an Besuchern aus der Sowjetzone beobachten und, in Berlin, sogar auch jenseits des Brandenburger Tores — etwa an der geradezu verzweifelt betonten Lümmelhaftigkeit Jugendlicher, wenn sie sich einmal außer Kontrolle fühlen. Nichts könnte ungerechter sein, als sich darüber zu entrüsten. Hier rächt sich, durchaus verständlicherweise, die vergewaltigte menschliche Natur. Was sie von uns fordert, ist nicht Kritik und Entrüstung, sondern ganz einfach verständnisvolle Liebe.

Ein besonders sinnfälliges Beispiel bieten die Vorgänge vor und in den Westberliner sogenannten «Grenzkinos» an den Uebergängen zwischen Ost- und Westsektor der geteilten Stadt. Diese Kinos geben täglich zwischen neun Uhr vormittags und drei Uhr dreißig nachmittags (dem Zeitpunkt, zu dem die regulären Kinovorstellungen beginnen) verbilligte Vorstellungen für Ostbewohner. Mit 25 Westpfennigen oder dem entsprechenden Betrag in Ostwährung — gegenwärtig 1,25 Ostmark — beträgt der Eintrittspreis nur ein Viertel des üblichen Betrages in der untersten Preisstufe. Möglich wird das dadurch, daß die öffentliche Hand auf die Vergnügungssteuer, die Filmverleiher auf ihre Gebühren verzichten. Es werden Reprisen gezeigt, von denen die meisten jungen Datums sind — nicht etwa nur alte Filme. Die Einrichtung wurde bald nach Aufhebung der Blockade getroffen. Sie soll den Bewohnern des Berliner Ostsektors und Besuchern aus der Zone westliche Filme zugänglich machen die, bei einem Währungsverhältnis von zurzeit 4,15 Ostmark für eine Westmark, in regulären Vorstellungen für sie unerschwinglich sind.

Der Zudrang ist riesengroß. Vor jeder Vorstellung bilden sich am Eingang lange Schlangen. Weitmas die meisten der jährlich insgesamt etwa 2,5 Millionen Besucher sind Jugendliche. Sie benutzen die Gelegenheit ihrer wöchentlich drei arbeitsfreien Berufsschultage, um sich die heißersehten Wildwestfilme anzusehen. Den Wünschen dieser Besucher entsprechend, erscheinen denn auch fast ausschließlich Wildwestfilme in den Programmen. Darüber sind nun manche Westberliner entsetzt, Zeitungen fragen, ob es berechtigt sei, zugunsten von «Räuberpistolen» auf 600 000 DM Vergnügungssteuer im Jahr zu verzichten. Hier würden, heißt es, die falschen Filme subventioniert.

Ist es wirklich so? Daß die Initiatoren der Einrichtung andere, nämlich «kulturell wertvolle» Filme im Sinn gehabt haben, ist kaum zu be-

zweifeln. Aber was ist denn eigentlich «Kultur»? Haftet sie am Objekt, unabhängig vom Menschen, oder ist sie nicht vielmehr ein Geschehen durch Menschen und auf Menschen hin — und zwar Menschen in ihrer konkreten Wirklichkeit, nicht als idealer Modellfall? Gibt es Kultur anders als in der personalen Bezogenheit des einen auf den anderen Menschen? In diesen Wildwestfilmen (die durch die Film-Selbstkontrolle geprüft worden sind, sonst könnten sie gar nicht gezeigt wer-



Szene aus dem neuen Film von De Sica «Das Dach», die als zu sehr das Elend der Wohnungsnot in Italien anklagend aus dem Film herausgeschnitten werden mußte.

den), reagieren unterdrückte junge Menschen ihre Aggression ab. Das ist, was sie brauchen — mindestens ebensowehr, wie die in die westliche Massenwelt Hineinwachsenden es in einem bestimmten Alter brauchen. Daß es ihnen hier möglich gemacht wird, hilft ihnen, erwachsen zu werden — mögen auch die Zeitungen der Zone in psychologischer Ahnungslosigkeit behaupten, durch solche Filme würden die Jugendlichen zu kriminellen Handlungen verführt. Das Gegenteil dürfte richtig sein. Welch ein Irrtum aber auch im Westen, sich darüber zu empören, daß andererseits Filme wie «Schwurgericht» oder «Fahrraddiebe» keinerlei Anziehungskraft beweisen! Die «Fahrraddiebe» sind gewiß einer der großartigsten Filme, die es je gegeben hat. Allein durch dieses eine Werk rechtfertigen sich alle Hoffnungen auf die Zukunft des Films als Kunstwerk. Wann endlich aber wird man begreifen, daß die künstlerisch zwingende Darstellung der heillosen menschlichen und (als ihre Folge, nicht als Ursache) sozialen Wirklichkeit unserer Zeit nicht die verwirrten, geängsteten Opfer der Situation angehen, am wenigsten die jungen, die erst in sie hineinwachsen, sondern diejenigen, an die sich die Frage richtet, wie wir aus ihr herauskommen — uns alle nämlich, die wir, als «Gebildete» oder sonstwie führend, geistig oder praktisch auf sie einwirken? Selbstverständlich soll damit nicht etwa die Qualität der meisten Abenteuer- und Kriminalfilme gerechtfertigt werden. Solange aber ein Film wie «High-Noon» eine Ausnahme ist, sollte man Verständnis dafür haben, warum bei den Jugendlichen der durchschnittliche Wildwestfilm Sieger bleibt.

Und die erwachsenen Ostbewohner? Gewiß wäre zu überlegen, wie auch sie in den Grenzkinos zu ihrem Recht kommen könnten. Würde sich aber der Zustrom in gleicher Stärke wie jetzt auf die amerikanischen Abenteuerfilme, auf die pseudoproblematischen «Problemfilme» der westlichen deutschen Produktion richten, so wäre damit nichts gewonnen. Im Gegenteil: es wäre schlimmer. Diese Filme, die im Unterschied zu den «Räuberpistolen» den Anspruch erheben, lebensecht zu sein, verfälschen zwar Wirklichkeit und Wahrheit nicht so faustdick wie die östlichen geistigen Erzeugnisse, auf die sich die Kritik Scholochows und Putrams bezog. Sie sind deshalb auch nicht so langweilig, jedenfalls nicht für breite Schichten, wie ihr Erfolg beim westdeutschen Publikum beweist. Aber auch auf sie trifft zu, daß sie den Geschmack der Erwachsenen verderben und für die Jugend eine Gefahr sind, weil sie ihr mit ihrer falschen Schicksalstragik und ihren billigen Lösungen ein falsches Bild von den Aufgaben und den Möglichkeiten des Menschen in dieser Welt vermitteln. In einer Zeit, in der Sein oder Nichtsein des Menschengeschlechts davon abhängen, daß die Menschen

der technifizierten Massenwelt das Verständnis ihres eigenen Wesens zurückgewinnen, ist das in der Tat eine Gefahr, der sich die Menschen im Osten noch schwerer erwehren können als die im Westen, weil es ihnen an Vergleichsmöglichkeiten fehlt. Zum mindesten ist es eine versäumte große Gelegenheit. Diese Filme sind geeignet, die irrationalen Vorstellungen vom Westen zu bestätigen, die in der östlichen Hälfte Deutschlands umlaufen — sowohl das aus dem Wunschraum stammende Idealbild, das keiner Wirklichkeit standhalten kann, wie die aus politischer Enttäuschung stammende, einseitig ungerechte Verzerrung, die den Spalt zwischen den getrennten Teilen des Landes vertieft. Das gilt auch für einen Film wie «Himmel ohne Sterne». Er wirkt nicht wirklich mahndend auf den Westen, was doch offenbar beabsichtigt war, weil ihm die künstlerische Ueberzeugungskraft des innerlich Wahrhaftigen fehlt, die allein zur Katharsis führen kann. Die Entmutigten und Verbitterten im Osten aber werden durch die Verschiebung des Problems und die verallgemeinernde Schilderung der Menschen im Westen, was sie beides nicht durchschauen können, noch mehr enttäuscht und verbittert — statt daß auch der Film, was durchaus möglich wäre, das Seine zur Erfüllung der Aufgabe beiträgt, die den Deutschen durch die Trennung gestellt ist: der einen Seite ihre Verantwortung bewußt zu machen und der anderen zu helfen, sich ihre Kraft zum Bestehen zu bewahren.

Gegen kritische Filme

ZS. Die italienische Filmkrise zeugt sonderbare Blüten. Der Staat, der von künstlerischer Seite, aber auch von Filmproduzenten als einer der Hauptschuldigen für den Einsturz eines Eckpfeilers der italienischen Filmproduktion bezeichnet wurde (siehe Artikel «Aufregung im Süden», Seite 2) hat seinerseits die Regisseure beschuldigt, zu wenig «aufbauende» Filme hergestellt und damit die italienischen Interessen geschädigt zu haben. Er sorgte z. B. auch auf Umwegen dafür, daß De Sicas neuer Film «Das Dach» nicht offiziell an das Festival von Cannes gesandt werden durfte (inoffiziell war er trotzdem dort), und wenn überhaupt an ein Festival, dann höchstens an das eigene nach Venedig. Mit seinem neorealistischen «Wahrheits-Fanatismus», z. B. durch die unverhüllte Darstellung der großen Wohnungsnot, schädigte er nämlich Italiens Ansehen im Auslande. Bereits vorher waren einzelne Stellen aus dem Film als zu starke soziale Anklage herausgeschnitten worden. Die Beschwerden italienischer Regisseure, Rom werde auch auf dem Gebiet des Films immer reaktionärer, behindere das Recht der freien Meinungsäußerung durch den Film und sogar die Darstellung der Wahrheit, sind nicht ganz unbegründet. Es gilt dies aber nicht nur für Italien. In mehr als einem Land scheinen wir immer engherziger Zuständen entgegenzutreiben, und die Träger des Ethos der Freiheit, soweit sie sich überhaupt noch aktiv dafür einsetzen, geraten in zunehmende Bedrängnis.

Die Forderung des Staates nach «aufbauenden» Filmen wurde damit begründet, das Volk bedürfe der Hinweise und der Belehrung und nicht der Anleitung zur Kritik (worauf Blasetti bissig antwortete, daß es wohl das Volk sei, welches den Staat zu führen habe und nicht der Staat das Volk). Rom leitete unter der Hand Maßnahmen ein, um eine Serie von «aufbauenden» Filmen zu fördern. Das dürfte wahrscheinlich kaum gelingen, aber wenigstens ein Film dieser Richtung scheint fertiggestellt zu sein, «Lo scapolo» («Der Junggeselle»). Er nimmt Stellung gegen die Ledigen und schildert die Misere eines Ledigen, der fälschlich an seiner «Freiheit» hängt und die «Sklaverei» der Ehe ablehnt. Der junge Nachwuchs-Regisseur Pietrangeli zeigt darin einen Junggesellen, um den es einsam wird, der seine Freiheit zu allerlei Abenteuern mißbraucht, die ihn in arge Klemmen bringen, und auch keinen Trost bei Schicksalsgenossen findet. Er macht sich schließlich mit dem Gedanken an eine Ehe aus Nützlichkeitsrücksichten vertraut, erleidet aber nur neue Niederlagen, da er äußerst anspruchsvoll und kritisch geworden ist, bis er schließlich jene heiratet, welche nach seiner Auffassung die meisten Mängel in sich vereint, für die er aber unerwarteterweise erstmals so etwas wie ein Gefühl empfindet. Dem Bürger soll so Verständnis für soziale Verantwortung beigebracht und ihm bewiesen werden, daß Junggesellentum bloßer Egoismus sei, ausgetrocknete Affektivität und beschränkte Enge der Interessen. Ein Mann mit Familie lebe viel umfassender als Mensch, als der nur mit sich und seinen Neigungen beschäftigte Junggeselle.

Wir werden uns das Urteil über diesen Film und seine Aussage bis zur ersten Vorführung in der Schweiz aufsparen müssen. Besonders tief sinnig scheint dieses Muster eines «Aufbaufilms» nicht angelegt zu sein. Eine weibliche Hauptrolle ist der Schweizerin Madeleine Fischer anvertraut, die nach den «Amiche» hier erneut eine tragende Rolle zu spielen erhielt. Den Junggesellen spielt der bei uns weniger bekannte Komiker Alberto Sordi, der hier erstmals eine ernsthafte Aufgabe zugewiesen erhalten hat. Sollte die Auseinandersetzung zwischen Staat und Produktion zu guten Filmen einer Art führen, wie wir sie bis jetzt aus Italien nicht kannten, so könnte uns das nur recht sein.

Niederlage beim Film

ZS. Gary Cooper, unvergessen in «High-noon», erzählt in seinen Erinnerungen, daß Hollywood nie eine Künstlerin wie Clara Bow gesehen habe. In der Pantomime habe sie es mit Chaplin aufnehmen können, und als Charakterschauspielerin sei sie immer so selbstverständlich richtig gewesen, daß jede falsche Bewegung ausgeschlossen war. Wöchentlicher liefen im Durchschnitt 35 000 Briefe begeisterter Anhänger bei ihr ein. Sie war es, welche dem unsicheren Gary an einem entscheidenden Punkt seines Lebens weiterhalf.

Er hatte mit ihr «It» gedreht, und sie verlangte ihn für ihren nächsten Film «Scheidungskinder». Gary, Darsteller männlicher Cowboys oder Offiziere, wußte nicht recht, was er in einem psychologischen Salonstück zu suchen hatte, aber einen Wunsch der weltberühmten Bow abzulehnen kam gar nicht in Frage. Gleich bei Drehbeginn mußte er, ohne sich «anwärmen» zu können, in der Rolle eines kühnen jungen Mannes einen großen Salon betreten, der mit zahlreichen kritischen Snobs angefüllt war, sich durch diese einen Weg bahnen, und etwa am Champagnerglas einer Dame hier und dort nippen, um schließlich bei Clara Bow zu landen.

Fürchterliches Lampenfieber überfiel ihn beim Anblick der vielen abwesenden Gesichter, und schon das erste Glas Champagner verschüttete er über die Kleider der Dame und seine eigenen. F. Lloyd, der Regie führte, ließ die Szene wiederholen, nachdem sich beide umgezogen hatten. Beim zweiten Versuch gelangte er bis zum dritten Champagnerglas, bevor er «gefror». Verzweifelt überzeugte er sich davon, wie weit weg er sich noch vom Ziel befand — es schienen ihm Meilen —, und ließ das Glas fallen. Jemand führte ihn zurück, ein anderer restaurierte sein schweißtriefendes Make-up und ein Dritter führte ihn wieder auf den Kriegsschauplatz.

Aber es ging nicht besser. Bei jedem Versuch nahm die Zahl der Zuschauer, der Direktoren, Autoren, Schauspieler zu. Gary wurden die Scheinwerfer zu gefräßigen Ungeheuern, die Photomannschaft mit den Aufnahmeapparaten zu Gangstern mit feindlichen Gesichtern. Er wußte, daß alle begonnen hatten, zu wetten, wie weit er das nächste Mal kommen würde und unzarte Witze verübten. Als einer meinte, man müsse eben die Gläser mit Kartoffelschnaps füllen, dann werde er es schon machen, packte ihn die blanke Wut und er kam tatsächlich durch, nachdem er bei 22 Wiederholungen versagt hatte. Aber der Regisseur entschied, daß auch dieser Versuch schlecht sei und wiederholt werden müsse. Jetzt war aber Gary am Ende seiner Kraft, und die Aufnahmen mußten abgebrochen werden.

Er fühlte sich erledigt; man würde ihn entlassen. Er wußte, daß es auch anderntags nicht besser gehen würde. Verzweifelt verbrachte er die Nacht an einer einsamen Stelle der Meeresküste im Sand. Er wäre so gerne Filmschauspieler geworden, aber er war fertig. Als er nach Hause kam, war das Entlassungsschreiben da. Er lag auf der Straße, und niemand würde ihn je wieder engagieren.

Als erstes entschloß er sich, etwas zu essen, er bedurfte dringend einer Stärkung. Als er in einem Restaurant sich über den Teller beugte, setzte sich ohne zu fragen ein anderer an seinen Tisch. Es war der Regisseur Lloyd. Gary verschluckte beinahe seine Gabel. Lloyd fragte ihn lächelnd, ob er bereit wäre, wieder an die Arbeit zu gehen. Er sei wieder «drin». Von Entlassung keine Spur. Schon den ganzen Morgen hätten sie ihn gesucht.

Was war geschehen? Die Produktionsleitung und auch der Regisseur



Clara Bow, einer der erfolgreichsten amerikanischen Stars aller Zeiten, mit dem jungen Gary Cooper im Film «Scheidungskinder». Sie rettete ihn aus einer schwierigen Situation.

waren sich einig, daß Gary sich vielleicht für einen Westerner eignete, keinesfalls aber für einen größeren, wertvollen Film. In einem kleinen Film vermag das gute Spiel durch einen Star das schlechte eines Schauspielers zuzudecken; in einem großen Film aber ruiniert das schlechte Spiel eines Stars auch das gute der andern Mitwirkenden. Sogar Clara Bow mußte da schlecht aussehen. Also fort mit Gary, war der einstimmige Beschluß gewesen. Doch Clara hatte nicht nachgegeben, bis Lloyd in den Schneiderraum gegangen war und angefangen hatte, Stück für Stück aus den mißratenen Filmaufnahmen zusammenzusetzen. Und siehe da: dieser Mann Gary schaute immer besser und besser aus. Die Aufnahmeapparate, die nach eigenen, mysteriösen Gesetzen leben, welche nur sie vollständig kennen, hatten aus allem sehr gute Bilder gemacht. Warum? Wie? Bis zum heutigen Tage vermochte niemand eine Antwort darauf zu geben. Aber Gary war wieder dabei. Das Unglück erwies sich als ein Segen; er gewann an Selbstvertrauen, und mit den gefürchteten, geheimnisvollen Filmkameras begann ein Liebesverhältnis, das über Jahrzehnte bis heute dauert.