Gute Filme, - aber nur getarnt!

Autor(en): **[s.n.]**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Film und Radio mit Fernsehen**

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

Heft 4

PDF erstellt am: **03.06.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-962586

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Themen und Tendenzen des sowjetdeutschen Films

Von Dr. Martin Schlappner

VI. Laßt uns von Liebe singen — aber nur mit Tendenz

Aus der Feder von Rosemarie Gernroth stammt die Antwort, die die SED Maetzig, der für Liebesfilme eingetreten war, erteilen ließ: «Können wir uns jetzt, wo die Menschen unserer Republik begeistert am Aufbau des Sozialismus arbeiten, einen Film vorstellen, wo ‚die Liebe selbst' — wenn auch ‚stark und gewaltig' — im Mittelpunkt steht? Für mich und viele Werktätige steht im Vordergrund des Lebens unser aller Ziel, der Weg zum Sozialismus . . . Man sollte zum Beispiel wissen, daß junge Menschen, die ein Mädel gernhaben, mit großem Eifer an ihre Arbeit gehen, von ihren Erfolgen gern erzählen, natürlich können sie in dem Bestreben, ihrem Mädel zu gefallen, mit unter auf falsche Wege gehen. Zeigt uns solche Konflikte im Film! Lachen, Liebe gehören untrennbar zu unserem Weg zum Sozialismus, ja sie spielen in dem schöner gewordenen Leben unserer Werktätigen eine größere Rolle denn je. Klassische Kunst ist etwas Herrliches — ‚Romeo und Julia', ‚Kabale und Liebe' —, aber was die Menschen unserer Tage ausfüllt, ist etwas viel Höheres und Gewaltigeres, als ihre Probleme es waren, nämlich der Sozialismus.» Nun, Kurt Maetzig hat seine Selbstkritik in die Form eines Filmes gepackt, in den Film «Ernst Thälmann», wo die Liebe, zwar stark und gewaltig, vorhanden ist, aber nicht um ihrer selbst willen, sondern in Funktion des Sozialismus. Die parteiamtliche Meinung über die Liebe im Film schloß die «Diskussion» ab (vgl. «Neues Deutschland» vom 5. Juni 1953). Es heißt darin: «Die Liebeskonflikte der sozialistischen Gesellschaft entstehen im Wachstumsprozeß der Menschen, wenn zum Beispiel der eine nicht Schritt hält oder der andere zu rasch vorauseilt. Sie sind Konflikte der menschlichen Höherentwicklung überhaupt, während die bürgerlichen Lebenskonflikte solche des menschlichen Schrumpfprozesses darstellen. Zugleich erkennt man, welche Perspektive die Liebe im Sozialismus hat. Allein aus dem Wettlauf zwischen zwei Liebenden, aus diesem Dem-anderen-seine-Leistung-zeigen-Wollen (!) oder aus dem Stolz des einen auf den anderen . . . entstehen völlig neue Gefühle, Gefühle, die zwei Menschen tief miteinander verbinden und sie zugleich mit der Gesellschaft verknüpfen. Das ist das Typische für die menschlichen Beziehungen im Sozialismus, daß sie undenkbar sind ohne die innige Beziehung zur Gesellschaft. Persönliches Glück und gesellschaftliches Glück verschmelzen. . . . Man kann keinen ‚reinen' Liebesfilm drehen, wenn man einen realistischen Film drehen will, weil eine Liebe, abstrahiert von den gesellschaftlichen Verhältnissen, nicht existiert . . . Eben in einer Aktivistenbrigade, eben im neuen Dorf spielen sich die für unsere Zeit typischen Liebeskonflikte ab.»

Diese Diskussion, durch einige Zitate veranschaulicht, macht in erschreckender Weise die schwierige Lage der sowjetdeutschen Filmschaffenden deutlich. Das Publikum hat ein Bedürfnis nach Unterhaltung, nach menschlichen Problemen, aber dieses Bedürfnis darf nicht befriedigt werden, ohne daß dabei nicht zugleich die parteipolitische Forderung auf Erziehung der Masse im Sinn der kommunistischen Moral erfüllt würde. Diese Moral aber verlangt eine Aesthetik, die nicht den Menschen und seine Natur zeigt, wie sie sind, sondern wie sie sein sollen. Es sind keine Menschen, die in diesen Filmen dargestellt werden, sondern Schemen, Homunculi aus der politischen Retorte, an deren blutleeren Beispielen die Maximen, Befehle und Forderungen des kommunistischen Sozialismus vorexerziert werden müssen. Es muß Tendenz aufgetragen werden, und zwar so dick wie nur möglich! Das Menschliche, das Private ist entwertet.

Fortsetzung folgt.

Gute Filme, – aber nur getarnt!

ZS. Die italienische Filmproduktion, berühmt in aller Welt, scheint sich immer etwas dem Abgrund entlang zu bewegen. Manchmal kommt sie ihm gefährlich nahe, so daß schon alles aufschreit, wie letzten Frühling, als der Staat von Einstellung der Subventionen für die Produktion redete. Mit diesen wirtschaftlichen Schwierigkeiten wollen wir uns hier nicht befassen, dagegen interessiert uns die Situation des Qualitätsfilms.

Damit steht es nicht rosig. Da der italienische Filmproduzent dringend auf die Einnahmen aus dem eigenen Land angewiesen ist — sie vermögen ungefähr die Hälfte der Herstellungskosten eines Films hereinzubringen —, haben sich die Benützer der Filme mehr und mehr auch in die Produktion einschalten können: die Besitzer der großen Kino-Ketten. Sie beanspruchen das maßgebende Wort in der Beurteilung der zukünftigen Produktion, sie lesen vor Herstellungsbeginn die

De Sica, der hervorragende Regisseur, der seine Filmprojekte nicht oder nur abgewandelt verwirklichen kann, in seinem letzten Film «Oro di Napoli».

Drehbücher, fordern Schnitte und Aenderungen und drücken die Besetzung der Rollen durch die ihnen behagenden Stars durch. Das hat sich unheilvoll ausgewirkt; es stellte sich heraus, daß die Kinobesitzer, trotz ihren «langjährigen Erfahrungen», auf die sie zu pochen pflegen, weder die Fähigkeiten noch die schöpferische Leidenschaft für diese Aufgabe mitbringen, dafür aber keineswegs desinteressiert sind. Es ist möglich, daß sie im Begriffe stehen, die ganze italienische Produktion langsam in den Abgrund zu ziehen. Von den 32 Filmen, die gegenwärtig in Rom in Arbeit stehen, ist kaum einer darunter, dessen Hersteller in der Gestaltung frei wäre. Sie haben Geld bekommen, aber nur unter genauen Weisungen, wie der Film zu drehen sei. Filmschöpfer ersten Ranges dagegen, die jedes Vertrauen verdienten, können nicht arbeiten; auch die wertvollsten und einfallreichsten Drehbücher helfen ihnen nichts.

Ein sprechendes Beispiel dafür ist die Lage von De Sica. Der unvergleichliche Regisseur der «Fahrraddiebe», des «Wunders von Mailand», von «Umberto D.» usw. bemüht sich seit Jahren, einen neuen großen Film «Das Dach» (Il tetto) zu drehen, dessen Drehbuch wieder von Zavattini stammt. Es handelt sich um die Geschichte von zwei jungen Eheleuten, einem Maurer und einer Aufwärterin, welche sich ihr eigenes Haus aufbauen möchten. Vergebens suchte De Sica Geldgeber für die vorgeschriebene Minimalgarantie, ohne die keine staatliche Unterstützung erhältlich ist — das Drehbuch steht im Geruch des Neorealismus. Damit ist es erledigt. Wenn De Sica versprechen würde, selbst eine wichtige Rolle zu spielen oder einen amerikanischen Star zu engagieren, wenn er nicht die Absicht hätte, die bittere, schwermütige Wahrheit der «Fahrraddiebe» fortzusetzen, könnte er sofort auf große Mittel zählen.

Aber ein De Sica macht keine Konzessionen. Er entrüstet sich darüber auch nicht mehr. «Es ist eine alte Geschichte», bemerkte er. «Man

kann schon noch gute Filme machen, aber unter der Bedingung, daß es niemand merkt, sozusagen heimlich. Man muß sie als Geschäftsfilme tarnen . . .»

Es scheint eine ziemlich traurige Situation. Besonders in einem Land, wo große Summen vorgeschossen werden von Staates wegen, und wo ein so großes künstlerisches Erzeugungsvermögen vorhanden ist. Die früheren hervorragenden Leistungen haben die italienische Produktion vor der Welt mit einer großen Verantwortung beladen, der sie sich nicht einfach entziehen kann. Glücklicherweise sind einige jener Geschäftsfilme, zu welchen die Kinos die Produzenten verleiteten, finanzielle Mißerfolge geworden, besonders der üble «Theodora». Das Publikum läßt sich auch in Italien nicht mehr alles vorsetzen. Aber bei Betrachtung der gegenwärtig in Arbeit befindlichen Filme hat man nicht den Eindruck, daß man daraus die nötigen Folgerungen hinsichtlich der Qualität gezogen hat. Es wird mehr oder weniger Zufall bleiben, wenn in Italien gute Filme wie in früheren Tagen erscheinen. Bemerkenswert ist dabei, daß auch eine kräftige finanzielle Unterstützung durch den Staat nicht genügte, um ein steigendes Abgleiten der Produktion ins Geschäftsmäßige zu verhindern.

Joseph La Shelle, Kameramann, erzählte uns in Zürich . . .

MT. Es ist für einen Filmliebhaber, der sich in der Filmtechnik auch nur ein wenig auskennt, ein Vergnügen, sich mit einem Mann wie Mr. La Shelle zu unterhalten. Einmal kann man wirklich in Details gehen, und andererseits ist dieser Schlag Filmschaffender nicht von Starallüren verdorben und spricht frisch von der Leber weg. Er ist als «Director of Photography» bei der Fox tätig und genießt als «Leib-Kameramann» des großen Regisseurs Otto Preminger den Ruf eines Künstlers.

Es lag deshalb nichts näher, als mit Mr. La Shelle über filmkünstlerische Fragen zu diskutieren, und es war erstaunlich, wie sehr er über die uns seit Cinemascope bewußt gewordenen Probleme Bescheid weiß. Unsere erste Frage galt diesem, worauf er erklärte: «Es ist klar, daß seit Cinemascope die Regeln, die wir bisher befolgten, unbrauchbar geworden sind. Eine knappe, gestraffte Montage ist ausgeschlossen, wenn das Publikum der Filmstory noch folgen soll. Ich bin aber schon seit jeher der Ansicht gewesen, daß die Kamera äußerst mobil gehandhabt werden soll, und hier habe ich bei Cinemascope einen Vorteil gefunden: Ich kann meine Einstellungen kompositorisch-dynamisch aufbauen, weil dies meinem Filmstil entspricht. Ich bin kein Anhänger der russischen Schule, die Großaufnahme auf Halbtotale schneidet, sondern ich versuche der Großaufnahme die Stellung zu geben, die ihr gebührt, sie soll ein Höhepunkt sein! Ich habe bisher in meinen Filmen (‚Laura', ‚Angel-Face', ‚Lady Wintermere's Fan', ‚The 13th Letter', ‚The Foxes of Harrow' und ‚Meine Cousine Rachel') nur schwarz-weiß photographiert. Mit meinem Freund Otto Preminger drehte ich mit ‚Fluß ohne Wiederkehr' meinen ersten Cinemascop-Film und mithin auch meinen ersten Farbfilm. Ich brauche Ihnen kaum zu schildern, welche Umstellung dies für mich bedeutete. Ich brauche bis 30 Prozent mehr Licht, meine Tiefenschärfe muß auf die Inch genau stimmen, sonst kommt beim ungeheuren Vergrößerungsfaktor des Cinemascopes alles unscharf heraus. Allerdings ist dieses technische Problem mit den neuen Linsen sozusagen gelöst.»

Wie steht es aber mit der Möglichkeit, Studiofilme, in Amerika Art-Films genannt, mit dem Cinemascope-Verfahren zu vereinbaren? «Das ist allerdings kaum zu erwarten», meinte Mr. La Shelle, «denn abgesehen von der Unrentabilität eines Cinemascope-Films mit Studiocharakter, besonders in den USA, eignet sich das System für sanfte Pointen filmkünstlerischen Charakters nicht; diese könnten nur durch den Dialog übertragen werden.»

Aber die Möglichkeit für einen Kameramann, Versuche anzustellen, neue Einstellungen zu studieren, kurz neue Wege zu suchen? «Das ist eine sehr kitzlige Frage. Die Filmindustrie beruht auf dem Prinzip der Efficiency, und man wird nicht wie der Regisseur nach seinem letzten Film, sondern sogar nach seinen letzten ‚Rushes' (dem täglichen Filmmaterial, das in die Kopieranstalt geht) beurteilt. Es gibt wenige Kameramänner, die Risiken eingehen, einer davon ist James Howe Wong, der Hervorragendes geleistet hat, aber nur schwer eine Arbeit erhält, weil er zu eigensinnig ist und das Studio teures Geld kostet. Ein anderer ist mein Freund Leon Shamory, der sich viel erlauben kann, weil seine Filme Geld einbringen.» Es scheint also eine Frage des Vertrauensverhältnisses zwischen Regisseur und Kameramann einerseits und dem Produktionschef andererseits, in diesem Fall Mr. Zanuck, zu sein? «Ganz richtig, und ich darf hier sagen, daß wir ein gutes Verhältnis zu Mr. Zanuck haben. Er ist hart und verlangt nur Erstklassiges, aber wenn man von einer Sache überzeugt ist, dann vertraut er einem. Zum Beispiel war das kürzlich der Fall mit Eddy Dmytryk und seinem Film ‚Broken Lance'. Dmytryk trieb die Schauspieler zur Verzweiflung, indem er immer wieder Proben ansetzte und vielfach die Kamera ohne Filme rollen ließ. Meistens wußten die Darsteller nicht, ob überhaupt Film in den Kassetten lag. Er verbrauchte ein nie erreichtes Minimum an Material und sandte seine ‚Rushes' ins Studio. Wohl oder übel mußte damit vorlieb genommen werden, und Mr. Zanuck äußerte sich sehr lobenswert über die Ausbeute und konnte fast hundert Prozent davon verwerten. Dmytryk ist ein großer Künstler und ein hervorragender Psycholog, Darryl Zanuck wußte dies zu schätzen. Ein anderer als er wäre schon längst nicht mehr auf der Lohnliste.»

Und dann erzählte Mr. La Shelle eine außergewöhnliche Story: «Eines Tages kam Harold Hecht von der Firma Hecht and Lancaster Prod. zu mir und sagte: ‚Joe, ich habe eine Story für dich, wenn ich die Fox dazu bringe, dich für diesen Film freizugeben, machst du mit?' — ‚O. K. ich vertraue auf deinen Geschmack!' Einige Zeit später wurde ich dem Drehbuchautor, Paddy Chayefsky, vorgestellt, und mit dem Regisseur Delbert Mann zusammen besprachen wir das Drehbuch. Es waren 170 Seiten! Damit konnte ich nichts anfangen; wir müßten es um einen Drittel reduzieren, um daraus einen Film zu machen. Aber das war noch lange nicht alles. Chayefsky betonte, er wolle von mir die schlechteste Photographie, die ich je gemacht hätte. Die Sache wurde mir langsam unheimlich. Indes las ich das Drehbuch, eine Geschichte aus dem italienischen New York, wo ein junger, dicker, unansehnlicher Bursche, Marty, von seiner Familie und den Nachbarn lächerlich gemacht wird, weil er immer noch nicht verheiratet ist. Die Story ist gut, sogar sehr gut, aber sie fällt vollkommen aus dem Rahmen des Ueblichen. Der Film entstand, er heißt übrigens ‚Marty' und würde euch Europäern ausnehmend gut gefallen. In den USA jedoch ist dieser Film ein sicherer Reinfall, er hat keine Stars, kein Glamour, und bringt dafür eine Geschichte aus dem täglichen Leben einer Minderheit. Ich liebe den Film nicht, weil meine Arbeit furchtbar uninteressant war, aber ich bewundere Chayefsky, Mann und den Produzenten für ihren Mut.»

Michèle Morgan in der Hauptrolle des ersten europäischen Cinemascope-Films «Oasis» unter der Riege von Y. Allégret, einer deutsch-französischen Gemeinschaftsproduktion. Die deutsche Version ist anders besetzt.

Auf die Frage, was er von der Zukunft des Cinemascopes halte, erwiderte er: «Man mag über Cinemascope geteilter Meinung sein, aber es ist erwiesen — ich konnte dies auch in England feststellen —, daß Cinemascope-Filme dem Publikum gefallen. In den USA hat es sich bereits eingebürgert und ist nicht mehr wegzudenken. Die Television wird immer eine Konkurrenz bleiben, aber die Krise der letzten Jahre werden wir wohl kaum mehr erleben. Die Filme werden bestimmt besser, ob sie aber gewagt, im Sinne eines Eingriffs z. B. in den sakrosankten ‚American Way of Life' sein werden, muß ich bezweifeln. Bestimmt wird es aber mehr Filme geben, die europäischer Vorstellung gemäß gut und interessant sind, denn Hollywood ist immer noch reich an Künstlern, und nicht nur an Glamour- und Geschäftsleuten.»