# Der Osten in Cannes

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

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Film und Radio mit Fernsehen**

Band (Jahr): **8 (1956)**

Heft 12

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-964209

**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**

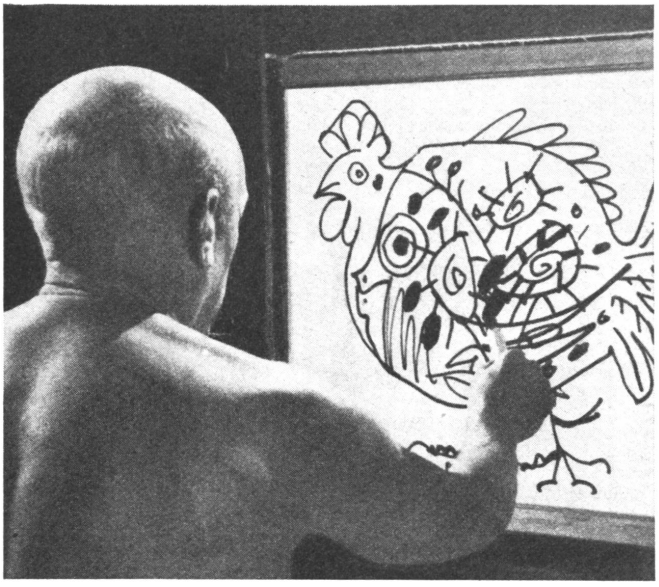
rung des damals noch unveröffentlichten Films «Limelight» abschloß; De Sica war der erste, der ihn vollständig sehen durfte.

Er sprach Chaplin auch von dem Film, den er in Amerika drehen wollte, «The box», auch von seinen bisher nicht sehr erfreulichen Erfahrungen in Hollywood. Der Stoff gefiel Chaplin, aber er konnte leise Zweifel nicht unterdrücken, ohne sich darüber aussprechen zu wollen. De Sica sollte ihn erst später begreifen.

Er war trotz allem in diesem Punkte guter Hoffnung, hatte er doch mit dem Produzenten Feldmann zusammenzuarbeiten, der auch den berühmten Film «Eine Straßenbahn namens Sehnsucht» herausgebracht hatte. Aber er erlebte eine gründliche Enttäuschung. Feldmann ließ ihm jede Freiheit, ausgenommen die, an Ort und Stelle der Handlung zu arbeiten. Alles mußte in Hollywood gedreht werden. Der Film spielte jedoch in Chikago. Feldmann wollte nur 300 000 bis 400 000 Dollar für den Film ausgeben, während Aufnahmen in Chikago die Kosten auf eine Million erhöht hätten. Solche Beträge sind aber in Amerika nur für große Schaufilme verfügbar mit vielen Gladiatoren und Scharen von Mädchen in Badeanzügen. Nichts für einen De Sica. «Wir können doch alles sehr gut nach dem Transparenzverfahren in Hollywood aufnehmen», meinte Feldmann, «wir haben hier ausgezeichnete Aufnahmen von Chikago vorrätig.» «Hören Sie», erwiderte De Sica, der unerbittliche Verfechter der Wahrheit in der Aufnahme, «Sie haben hier in Hollywood viele brave Regisseure. Die sind viel bräver als ich und werden gewiß einen Film in Transparenz drehen. Für mich gilt das so viel, daß ich rechtsumkehrt mache und nach Italien zurückkehre.» Als er Chaplin diesen Ausgang erzählte, lächelte dieser nur, sagte aber nichts. Er hatte wohl so etwas erwartet.

De Sica brauchte dann aber nicht mit leeren Händen heimzukehren. Selznick berief ihn zu sich und schlug ihm vor, gemeinsam einen Film in Italien zu drehen. De Sica staunte: Selznick hatte bereits ein Filmmanuskript von Zavattini angekauft, De Sicas Freund und ständigem Mitarbeiter. Der Amerikaner stellte nur eine Bedingung: daß seine Frau, Jennifer Jones, die Hauptrolle spielen dürfe. De Sica sagte zu. Es war ein sehr schöner, aber für die Verfilmung äußerst schwieriger Stoff mit dem Titel «Stazione termini». Er stürzte De Sica in große Schulden. Doch das steht auf einem andern Blatt.

oder Ekk, aus. Nun ist er, unter dem Dogma des sozialistischen Realismus stehend, völlig blutleer, phrasenhaft akademisch und langweilig geworden. Gewiß, diese «Mutter» Donskois ist technisch in Photographie, Farbgebung, Ton und Schnitt beherrscht, aber sie ist ohne künstlerischen Elan, und selbst die Revolutionsgesinnung darin ist, möchte man sagen, akademisch geworden; die politischen Dialoge tönen wie Leitartikel. Gespielt ist der Film annehmbar. Bildphantasie besitzt er keine.



Picasso malt im neuen Film von Clouzot, der dafür in Cannes einen Spezialpreis erhielt, auf eine transparente Scheibe.

**Der Osten in Cannes**

sch. Rußland übt sich in Propaganda: «Mélodie du Festival» heißt ein fast abendfüllender Dokumentarfilm, in welchem die Jugendfestspiele der Kommunisten in Warschau 1955 verherrlicht werden; es gibt natürlich gute Darbietungen von Folkloretänzern und Volksliederkreisen zu sehen und zu hören, aber der Propagandaeinschlag ist unverkennbar. Nicht anders ist es bei dem Spielfilm «Poème Pédagogique», der vom Werk des russischen Erziehers Makarenko berichtet, der in den zwanziger Jahren die elternlosen, im Lande umhervagabundierenden Halbwüchsigen und Kinder, Buben und Mädchen, auf Befehl des sowjetischen Staates, sammelte und sie in Arbeitskolonien unterbrachte, die er nach unserem Prinzip der offenen Anstalt und der Arbeitserziehung einrichtete. Der Film verfolgt offensichtlich mehrere Zwecke: einmal soll er beweisen, daß die Russen auch die Arbeitserziehung erfunden haben, zum anderen soll er (und das ist aufschlußreich) einer neuen heranwachsenden Generation historisches Verständnis für die Revolution beibringen, und zum dritten dient er natürlich dazu, politische Lehrkurse durchzupeitschen. Demgemäß ist er denn auch langweilig und einfältig; die marxistischen Phrasen kehren immer wieder, Lenin wird verherrlicht, Gorki gefeiert. Das Ganze ist ein potemkinsches Dorf der russischen Humanität. Zu erwähnen ist noch eine Verfilmung von Shakespeares «Othello», die sich recht komisch ausnimmt, ist sie doch mit den Theatermitteln gestaltet, die bei uns vor einem halben Jahrhundert modern waren: Klassizismus des Fin-de-Siècle. Schauspielerisch bietet der Film wenig, einzig die Hauptrolle ist gut besetzt.

Die Tschechen zeigten, nachdem der «Hussitische Kapitän», eine Fortsetzung von «Hus», zurückgezogen worden ist (aus politischen Gründen — friedliche Koexistenz heißt ja das Schlagwort), eine Verfilmung der Oper «Dalibor» von Smetana, die natürlich keinen Film abgibt, aber sehr geschmackvoll gemacht ist und herrliche Stimmen hören läßt; ein recht verdienstliches Theaterdokument. Rumänien versucht sich in «Affäre Protar» über die «kapitalistische» Presse lustig zu machen; der Film ist von unfreiwilliger Komik.

Wie sehr die künstlerische Kraft unter einem totalitären Regime erlahmt, bewies auf bedrückende Art der Film «*Die Mutter*» von Mark Donskoi. Der Stoff stammt natürlich von Gorki. «Die Mutter» der Stummfilmzeit, das Meisterwerk Pudowkins, ist unvergessen. Sie ist und muß der Maßstab sein, nach welchem dieses Remake beurteilt werden muß, für welches Donskoi zeichnet. Donskoi war einer der hoffnungsvollen Nachwuchsregisseure der dreißiger Jahre; seine Trilogie nach Maxim Gorkis «Kindheit» strömte noch ganz den Atem der frühen russischen Revolutionsfilme, also eines Pudowkin, Eisenstein

Recht geschickt haben die Polen mit ihrem «Nebel» operiert. Die Handlung gibt sich als Kriminalgeschichte, ist in Wirklichkeit aber eine tendenziöse Darstellung des Weltkrieges und des Freiheitskampfes der polnischen Demokraten gegen das kommunistische Lubliner Komitee, dem natürlich alle Ehren der Freiheit zugeschanzt werden, während die Gegner, also die demokratischen Polen, als Faschisten, Saboteure, englische und amerikanische Söldlinge usw. hingestellt werden. Der Film war gerade durch diese Verdrehung, welche im Rahmen der Kriminalhandlung fast nicht auffiel (und die von westlichen Zuschauern oft überhaupt nicht gemerkt wurde), äußerst raffiniert und gefährlich. Weniger geschickt machten es die Bulgaren, die mit dem Film «Der erste Punkt auf der Tagesordnung» ein dummes und übles Machwerk vorsetzten, worin ein kleines Mädchen sich in den Straßen Sofias verläuft; die Bevölkerung des ganzen Quartiers geht auf die Suche, was Gelegenheit gibt, den Aufbau des Sozialismus an den Bauwerken der bulgarischen Hauptstadt zu demonstrieren. Von der Atombombe und den bösen Amerikanern ist in dem Film die Rede und selbstverständlich von der friedliebenden volksdemokratischen Jugend, die einer herrlichen Zukunft entgegenschreitet.

Die Sowjetstaaten haben ungeniert mit diesen und einigen anderen, kleineren Filmen Propaganda in Cannes betrieben. Es war auffallend, mit welcher Beflissenheit von dem Festivalkomitee alle Filme ferngehalten wurden, die den Russen und ihren Trabanten unbequem hätten sein können. Umgekehrt aber herrschte durchaus keine Hemmung. Die Sowjets hatten das Wort. Es war offensichtlich, daß Cannes dieses Jahr wiederum für ein diplomatisches und politisches Manöver gebraucht wurde. Man wollte die Russen, mit denen man sich ja zu koexistieren anschickt, nicht verstimmen — so kurz vor der Reise Mollets und Pineaus nach Moskau. Es besteht kein Zweifel, daß Cannes sein Renommée als bedeutendstes Festival des Films eingebüßt hat. Es wird dieses Renommée erst wieder herstellen können, wenn die Auswahl der vorgeführten Filme streng und unnachsichtlich künstlerischen Gesichtspunkten folgt. An einer Demonstration des internationalen Filmschaffens soll jedes Volk jene Filme zeigen dürfen, die nach seinem Dafürhalten und Geschmack am besten sein nationales Kardiogramm zu geben vermögen, und zwar soll das ohne falsche, von diplomatischen Ueberlegungen gelenkten Rücksichtsnahmen geschehen. Ein Filmfestival soll ein Rendez-vous der Filmkunst sein. Die Tatsache, daß man in Cannes Filme — so den deutschen «Himmel ohne Sterne» und den finnischen «Der unbekannte Soldat» — vom Programm ausgeschlossen hat, und zwar erst nach der Eröffnung des Festivals, zeigt, wie wenig ernst man die Idee eines solchen künstlerischen Wettstreites genommen hat. Hoffen wir, daß es nächstes Jahr besser sein wird.