Englische Deutung eines politischen Rätsels

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

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Film und Radio mit Fernsehen**

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

Heft 14

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-964227

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

Flimmernde Leinwand Indiens

Dr. M. R. Kritischen indischen Pressenotizen zufolge befindet sich der indische Film — die zweitgrößte Produktion der Welt — in einer Sackgasse, festgefahren in einem Wust von Kitsch und Rührseligkeit, lanciert von einer Anzahl unverantwortlicher Privatproduzenten. Der Bedarf an Celluloidband ist groß, der Wunsch nach gutem Geschäft noch größer, was liegt ferner als dem Publikumsgeschmack zu widerstreben?

Obwohl unsere Filmtheater kaum einen indischen Film aufs Programm setzen können, weil seine ausgedehnten Stories unser Interesse nicht allzu lange zu fesseln vermögen, dürfte jedoch die Filmproduktion eines Landes unserer Beachtung wert sein, das in der Weltgeschichte aller Voraussicht nach ein entscheidendes Wort mitzureden haben wird. Wenn die Verfasser kritischer Ausführungen sogar so weit gehen, zu sagen, daß die wenigen Filmidealisten der Antipathie der großen Menge sicher, und daß die wenigen wirklich guten Filme nur dem Zufall zu Dank verpflichtet sein könnten, machen sie eine Beschäftigung mit diesem Problem nur um so reizvoller.

Wie bei uns sind auch die indischen Filmtheaterbesitzer sehr darauf bedacht, ihrem Publikum ein modern ausgestattetes Haus mit allen Schikanen, wie elektrische Luftkühlung (air-conditioned), indirekte Beleuchtung, feinste Innenausstattung (unter besonderer Berücksichtigung der orientalischen Freude an Filigran und Verzierung), Bedienung durch hübsche junge, schwarzäugige Girls, die Eiscreme und Bonbons offerieren, zu bieten. In den Großstädten fehlt es auch nicht an «Cinemascopes», Theater, deren Apparatur und Projektionswand für den englischen und amerikanischen dreidimensionalen Film eingerichtet sind.

In einem jener großen Kinos sah ich folgenden Film:

Zwei junge Menschen liebten sich, der Vater des Mädchens ist für, die Mutter des jungen Mannes ist gegen die Heirat. In furchtbaren Szenen, in denen sie ihre Stirn an einem Treppengeländerpfosten blutig schlägt, bringt die Mutter den Sohn von seinem Vorhaben und von seiner Liebe ab. (Diese Wandlung ist auch psychologisch interessant und zeigt, wenn auch primitiv, daß die Kinder den Wünschen ihrer Eltern immer noch hin und wieder Folge leisten, obwohl sich die freie Gattenwahl in Indien immer mehr durchsetzt.) Sie verheiratet ihn mit der Tochter eines reichen Geschäftsmannes.

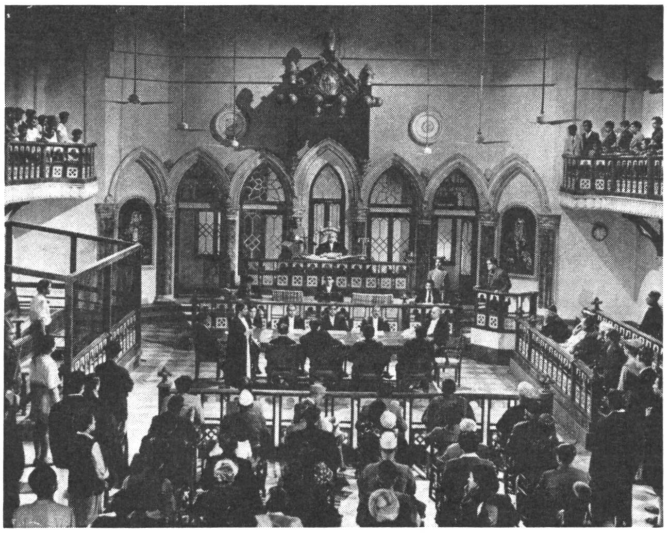
Das von Liebesweh und Enttäuschung gepeinigte, sympathisch dargestellte Mädchen bleibt beim Vater, bekommt eines Tages schreckliche Halluzinationen, als ein blinder Bettler mit seinen zwei Kindern laut klagend am Fenster vorüberzieht. In dieser zerlumpten Gestalt glaubt sie in ihrem Wahn ihren Vater und in den Kindern sich und ihren Bruder zu erkennen. Als ihr Bruder nach ein paar Jahren heiratet und sie von dessen Frau für Diebstähle verantwortlich gemacht wird, die jene selber beging, als gar der Vater blind und krank wird, ist sie am Ende ihrer Kraft. Aber noch nicht genug des grausamen Spiels: Sie geht aus dem Haus und nimmt eine Stelle als Kindermädchen an. Doch sie merkt zu spät, daß sich ihre Tätigkeit im Hause des einst Geliebten abspielen wird. Dessen Frau glaubt, sie käme in vollster Berechnung, mischt ihr einen Gifttrank und trinkt ihn schließlich aus Versehen selber. Damit ist der Weg für ein Happy-End frei.

Die meisten Liebesszenen (der Kuß ist im indischen Film verboten) brechen plötzlich ab, wenn es für unsere Begriffe «interessant» wird, und werden mit Gesang oder Tanz fortgesetzt. Familienszenen werden besonders gern breit durchgeführt. Wie schon angedeutet, wird es dem Publikum leicht gemacht, sich in die Wolken unechter Gefühle und Vorstellungen zu erheben, die es in Wirklichkeit nie in dieser Dosis gibt. Technisch wie auch in regielicher Hinsicht wirken viele derartige Filme noch starr und formal. Beleuchtungseffekte stecken noch in den Kinderschuhen.

Einer der wesentlichen Unterschiede zu unseren Filmen ist die Spieldauer. Die durchschnittliche Aufführungsdauer eines indischen Spielfilmes beträgt drei bis vier Stunden und wird durch eine oder zwei Pausen «erleichtert». Es spielt dabei keine Rolle, ob die Pause gerade an einer spannenden oder traurigen Stelle die Handlung unterbricht. Das Publikum ergeht sich ein paar Minuten in den Gängen, ißt schnell ein Eis am Stiel, um sich dann mit unvermindertem Vergnügen dem Film wieder zu widmen. Da sich die Filmstory gern über ein ganzes Menschenleben erstreckt, fallen solch kurze Pausen im Blick auf die zu erwartenden Jahrzehnte gar nicht ins Gewicht.

Bombay ist mit seinen ausgedehnten Ateliers das große Filmzentrum Indiens. Aber auch Bengalen besitzt eine eigene Produktion, die im Wesen seiner Menschen, in seiner herrlichen tropischen Natur und in seinem reichen Mythos eine Fundgrube für Drehbuchautoren besitzt. Sogar das Leben Ramakrishnas, des großen, auf der ganzen Welt bekannten Heiligen, hatte Stoff für einen ausgedehnten Film zu liefern. Angefangen von der Einsiedelei bis zum Einzug in den Tempelbezirk zu Dakshineswar. Multiblitze werden darin zu Versuchungen oder Visionen, und plötzlich erhellte Dekoration zur Erscheinung überirdischer Wesen. Immer im rechten Moment, wenn Not am Mann war, hatte der Regisseur auf den Knopf gedrückt und es blitzen und donnern lassen.

Viele beeindruckt das auch heute noch, jedoch ist der guten Sache des Glaubens kein Gefallen damit getan. Die schauspielerischen Leistungen verraten eigentlich immer eine Freude am Spielen. Sie erinnern jedoch an die Typen der opera buffa, die von vornherein schon festgelegt sind und nicht weiter entwickelt zu werden brauchen. Es gibt auch Spaßmacher des indischen Films, die nur auf der Leinwand aufzutauchen brauchen, um Lachsalven auszulösen; es gibt viele Filmstars, die auch nach dem 1001ten Film als Helden gefeiert und mit Beifall überschüttet werden, als wären sie persönlich anwesend. Es liegt sehr nahe, daß auch die Filmkomposition ein reiches Feld der Betätigung findet, und das nutzt sie denn auch aus. Der Zweck heiligt bei ihr jedes Mittel. Ihr sind die unglücklichen Mischungen billiger indischer Melodien und primitiver, schmalziger westlicher Harmonien und Jazzrhythmen zuzuschreiben.



Gerichtsszene aus dem gegenwärtig in der Schweiz laufenden indischen Film «Dämon», der einen bemerkenswerten Einblick in indische Zustände und indisches Wesen von heute vermittelt. (Photo Favre)

Die Fülle der indischen Welt bietet eigentlich alles, was sich nur ein Filmproduzent wünschen kann. Er brauchte dabei eigentlich gar nicht bei schlechten amerikanischen Unterhaltungs- und Wildwestfilmen Anleihen aufzunehmen. Wenn die indische Produktion noch mitten in der Entwicklung ist, ja oft das Gegenteil von dem darstellt, was wir uns unter dem «Geist Indiens» vorstellen, so ist das nur einer jener großen Gegensätze des Riesenlandes, den es wie so viele andere noch zu überwinden gilt. Glücklicherweise hat auch die indische Regierung begonnen, Einfluß auf die Filmproduktion zu nehmen (Dokumentarfilme und Wochenschauen sind auf dem Wege zu einer erfreulichen Entwicklung), wissend, daß der indische Film im Grunde noch mehr Möglichkeiten in sich birgt als der europäische, da er sich an ein unvoreingenommenes, zur Zeit noch unverbildetes Publikum wenden kann, wobei allerdings nicht vergessen werden darf, daß eine Steigerung des Niveaus mit der Erziehung der Jugend und der Verbesserung der sozialen Lage Hand in Hand gehen muß.

Englische Deutung eines politischen Rätsels

ZS. Wir hatten kürzlich Gelegenheit, einen sonst in der Schweiz nicht gespielten englischen Film zu sehen, der ob seines Themas und der Auseinandersetzungen, die er hervorrief, unser Interesse verdienen würde: «Der Gefangene» («The prisoner»). Es wird hier kaum verhüllt das Schicksal des Kardinals Mindszenty geschildert, der bekanntlich 1949 von den Kommunisten in Ungarn verurteilt und sechs Jahre gefangengehalten wurde. Erfreulicherweise ist aber kein ausgeprägter, billiger Tendenzfilm daraus geworden; der naheliegende Weg, aus dem harten Schicksal des Mannes sentimentales Propagandakapital zu schlagen, wurde nicht beschritten. Dem Regisseur Glenville kam es auf etwas anderes an: er wollte das Rätsel lösen, welches die Angelegenheit umgibt, wollte die Tatsache deuten, daß der verurteilte Kardinal sich selbst öffentlich, demütig und wiederholt des Verrates, des strafbaren Schwarzhandels und der Spionage gegen sein Vaterland beschuldigte. Dabei war er geistig und seelisch als eine starke Persönlichkeit bekannt. Wie kam er dazu? Schon gegen die Nazis hatte er sich als entschlossener Gegner bewährt und im Kampf mit ihnen mehr als einmal seinen Mut unter Beweis gestellt. Seine neuen Feinde haben ihn gewiß nicht schwach gefunden.

Selbstverständlich ist die Wahrheit heute noch nicht bekannt; der freigelassene Kardinal verweigert jede Auskunft. Allgemein wird aber vermutet, daß die Kommunisten weder Drogen noch Folter benützt haben, um ihr Ziel zu erreichen. Der «Gefangene» gibt eine Deutung, welche schauderhafter scheint, als irgend etwas, das man im Westen

vermutet. Die Kommunisten haben von den Nazis gelernt; sie gehen subtilere Wege als jene der brutalen Gewalt. Besonders wünschen sie keine Märtyrer oder einen Angeklagten, dem jedermann ansieht, daß er auf gewalttätige Weise gebrochen wurde. Infolgedessen entwickelt sich zwischen dem kommunistischen Staat und dem Beschuldigten ein Duell, das auf seiten des Staates aus naheliegenden Gründen nicht von einem Staatsanwalt oder Polizisten — diese könnten hier nichts ausrichten —, sondern von einem Psychiater geführt wird. Durch Wochen und Monate wird die gesamte Vergangenheit des Kardinals in allen Einzelheiten durchexerziert. Schließlich findet der Psychiater, was er suchte: einen dunkeln Fleck im Leben des Gegenspielers, von dem aus er hoffen kann, ihn aus den Angeln zu heben und zu Boden zu werfen. Der Kardinal hat nämlich, was ihn immer gequält hat, den Beruf des Priesters nicht aus echter Berufung oder aus Menschenliebe gewählt, sondern weil er ein armer Knabe ohne Zukunft war, und nur die Kirche ihm die Möglichkeit bot, sich aus seiner hoffnungslosen Lage herauszuarbeiten. Seitdem hat er an einem großen Schuldgefühl gelitten, das ihn jetzt zu unerklärlichen Handlungen verleitet, verleitet vom Psychiater. Er hofft nämlich, sich durch das Eingeständnis von Verbrechen, die er gar nicht begangen hat, sich von der Sünde des Stolzes und der Anmaßung zu befreien. Jetzt können die Kommunisten triumphieren, sie haben keinen Märtyrer geschaffen, und der Kardinal triumphiert seinerseits, weil er dazu verurteilt wird, weiterzuleben und seine Schuld büßen zu dürfen.

Um den Film ist in der Folge ein Streit über Länder und Meere hinweg entstanden, der auch die Ursache dafür sein dürfte, daß wir ihn in der Schweiz bis jetzt nicht zu sehen bekamen. Am Festival von Cannes wurde er zurückgewiesen, weil es sich um einen «antikommunistischen Tendenzfilm» handle. Die Regierung des katholischen Irlands wiederum verbot ihn, weil er «raffiniert pro-kommunistisch» sei. Die italienische Filmzensur ihrerseits nannte ihn anti-katholisch, während Kardinal Griffin in London erklärte: «Jeder gläubige römische Katholik sollte diesen Film sehen.»

Wir unsererseits müssen uns gegenüber dem interessanten, aber komplexen Problem hier auf einen einzigen Gedanken beschränken. Wenn dieser Film-Kardinal ein entschiedener Christ wäre, wüßte er, daß er sich nicht mit einem Schuldgefühl herumschlagen muß, das ihn nur zu unüberlegten Dummheiten verleiten kann. Er wüßte, daß ihm schon längst vergeben ist, weil der Christ durch den Glauben frei wird. Er aber vertraut nicht, versucht sich vielmehr selbst aus den Schlingen seines Schuldgefühls zu befreien, wobei er nur immer tiefer in Schwierigkeiten gerät. Die ausgezeichnete und hingebende Darstellung der Hauptfigur durch (den Katholiken) Alec Guinness wird allerdings bei vielen Leuten solche kritische Ueberlegungen gar nicht aufkommen lassen. Guinness, der unvergeßliche Hauptdarsteller aus zahlreichen Komödien («Lavender Hill Mob», «Das Paradies des Kapitäns» usw.) hat hier eine tragische Rolle gefunden, von der man spürt, daß sie ihm Herzensangelegenheit ist. Man sagte ihm nach, er habe «kein Gesicht», aber er beweist, daß er Tausende hat, und er weiß seinem gequälten Kardinal einen starken, menschlichen Ausdruck zu geben, der uns allerdings die Schwäche seiner Stellung nicht vergessen lassen kann. Der Streit um die Tendenz des Filmes scheint von uns aus gesehen fast bedeutungslos, denn es handelt sich in Wirklichkeit nicht um den politischen Konflikt zwischen Ost und West, sondern um die (unbeabsichtigte) Darstellung eines bedauernswerten Mannes, der in einem entscheidenden Punkt auf falschem Boden steht, dadurch falsch reagiert und seinen Gegnern so die Möglichkeit gibt, ihn zu stürzen und ihre Propagandamaschine mit ihm zu füttern. Selbst wenn irgendeine Tendenz beabsichtigt wäre, würde sie durch den dem Film innewohnenden Wert aufgehoben.

Im Dienst der Wahrheit

ZS. Wie kam ein De Sica dazu, seinen weltberühmten Schuhputzerfilm zu drehen («Sciuscia»), dem es so leidenschaftlich um die Wahrheit geht, unbekümmert um das tragische Ergebnis? Wie ist er dabei vorgegangen, um dieses getreue Bild verwahrloster Jugend zu geben? Das hat er kürzlich selbst beschrieben, so daß wir ein Zeugnis aus erster Hand besitzen.

Vom katholischen Filmzentrum aus war er beauftragt worden, die Geschichte einer Anzahl von Wallfahrern nach Lourdes zu verfilmen. Die «Himmelstüre» («La porta del Cielo») hieß der Film. Damals beherrschten die Deutschen noch Rom, aber ihr Abmarsch wurde täglich erwartet. De Sica benützte die Filmarbeit, die er mit kirchlicher Zustimmung in der Basilika San Paolo vornahm, um unter den Mitwirkenden zahlreiche vor den Deutschen geflüchtete Leute zu verbergen; manchmal hielten sich in der Kirche bis zu 3000 Personen auf. Er konnte deshalb den Film erst beenden, als die Amerikaner einzogen, und wenn er ein Jahrzehnt hätte auf sie warten müssen. Dabei erlebte er eine große Enttäuschung, die «Himmelstüre» gefiel den Auftraggebern nicht. Er hatte darin nicht das von den Wallfahrern erhoffte Wunder dargestellt, sondern gezeigt, wie sie schließlich innerlich durch Liebe ihre Not überwanden, was für ihn das größere Wunder bedeutete. Doch der Film verschwand, und heute gibt es nur noch ein einziges Exemplar im Filmarchiv von Paris. Er selber hat ihn nie mehr gesehen, obwohl er betont, es sei ein guter Film.

In dem Durcheinander der Tausende von «Mitwirkenden» in der Basilika, in Wirklichkeit politischen Flüchtlingen, spielten sich unbeschreibliche Szenen ab. De Sica wurde davon heftig ergriffen; hier lagen Stoffe für erschütternde Filme auf der Straße, man brauchte sie bloß streng wahrheitsgemäß aufzuschreiben! Als die Basilika nach dem Einzug der Amerikaner sofort geräumt wurde, hatte sich in ihm die Ueberzeugung gebildet, daß die Realität nur exakt und verdichtet dargestellt werden müßte, um gute Filme zu erhalten. Das war die eigentliche Geburtsstunde des berühmten Neo-Realismus. In der tumultiösen ersten Nachkriegszeit blieb ihm allerdings die Verwirklichung des Gedankens verwehrt, er mußte sich als Journalist durchschlagen. Doch schärfte er sich den Blick für die Entwicklung der Zustände jener schlimmen Zeit, wobei ihn besonders das Geschick der Kinder gefangen nahm. In ihm erkannte er das Ausmaß der moralischen Zerstörungen in seinem Lande, besonders am Beispiel der «Sciuscia».

Einer der kleinen Schuhputzer, der in De Sicas Film «Sciuscia» genau wie sein Vorbild im Leben ins Gefängnis kommt.

Er hatte sich mit zweien dieser kleinen, gänzlich verwilderten Schuhputzern angefreundet, mit Scimmietta und Capellone. Der erstere der beiden Knaben schlief in einem Hauslift, besaß aber noch eine Großmutter, die sich um ihn sorgte. Dieser bescheidene Rest von Familienwärme hat ihn später gerettet. Der andere war dagegen ein Niemandskind, gänzlich allein auf der Welt, ohne Ahnung über seine Herkunft und seine Angehörigen, nur einen großen, von der Rachitis deformierten Kopf besitzend. Er wurde später Berufsverbrecher und endete im Gefängnis. Damals waren es zwölfjährige Buben, die einen seltsamen Verein bildeten. Sie polierten fremde Schuhe in einer vornehmen Straße, Capellone völlig nackt unter einem Mäntelchen; sobald sie etwas Geld hatten, liefen sie auf den Jahrmarkt, um es auszugeben. Keiner von beiden hat später den Film gesehen, zu dem sie Anstoß gaben, sie gingen nie ins Kino. Capellone war übrigens vor dem Erscheinen des Films bereits im Gefängnis; Scimmietta aber verlangte eines Tages von De Sica Geld, um in die Berge zu gehen und dort als Schafhirte zu arbeiten. Keinen der beiden hat er seitdem wieder gesehen.

Seine Idee über den Filmstoff veröffentlichte De Sica dann in einer Filmzeitung. Ein halbes Jahr später erklärte sich ein Filmproduzent zur Verwirklichung bereit. De Sica zog seinen Freund, den nachmals berühmt gewordenen Schriftsteller Zavattini bei, um das Drehbuch fertigzustellen. Beide waren entschlossen, darin nichts als die Wahrheit zu dulden. Gemeinsam besuchten sie alle in Frage kommenden Menschen und Oertlichkeiten, auch das Jugendgefängnis und andere Anstalten. Ein solches Gefängnis hat er später im Film so getreu rekonstruiert, daß er, wie er sagt, nie mehr freiwillig ein Gefängnis betreten wird.

Der Produzent war mit dem neuen Drehbuch einverstanden. Es begann die schwierige Suche nach zwei Knaben zur Darstellung der Hauptrollen. Die beiden Vorbilder selbst konnten nicht beigezogen werden, sie sahen zu abstoßend und deformiert aus. Als zwei geeignete Knaben schließlich gefunden waren, sei «das Uebrige», d. h. die Schaffung des Filmes, leicht gewesen. Bezeichnenderweise wurde er in Italien nirgends gespielt, das Volk wollte nicht die Wahrheit sehen. Aber in Frankreich, dann in Amerika und schließlich überall, wurde er ein Großerfolg, er bekam auch einen Oscar. Der gänzliche Mißerfolg in Italien bedrückte jedoch De Sica. Besonders weil das Volk Lustspiele und Schwänke billiger Sorte am laufenden Bande genoß, und der geborene Komödiant De Sica es leicht gehabt hätte, hier zu größten Erfolgen zu kommen. Doch das wollte er keinesfalls, solange ihn nicht die Notwendigkeit des Lebensunterhaltes dazu zwang. In eine solche Lage geriet er aber erst später.