Zeitschrift: Der Filmberater
Herausgeber: Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 16 (1956)
Heft: 15

Artikel: Rückblick auf die Filmfestspiele in Venedig
Autor: [s.n.]
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-964974

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

DER FILMBERATER

Organ der Filmkommission des Schweizerischen Katholischen Volksvereins. Redaktion: Dr. Ch. Reinert, Scheideggstr. 45, Zürich 2, Tel. (051) 27 26 12. Administration: Generalsekretariat des Schweizerischen Katholischen Volksvereins (Abt. Film), Luzern, St. Karliquai 12 (Tel. 2 69 12). Postcheck VII/166. Abonnementspreis: für Private Fr. 9.—, für filmwirtschaftliche Unternehmen Fr. 12.—, im Ausland Fr. 11.— bzw. Fr. 14.—. Nachdruck, wenn nichts anderes vermerkt, mit genauer Quellenangabe gestattet.

15 Sept. 1956 16. Jahrg.

Inhalt

Rückblick auf die Filmfestspiele in Venedig 69
Der Preis des OCIC. 73
Kurzbesprechungen 73

Rückblick auf die Filmfestspiele in Venedig

Die 17. Filmbiennale, die vom 28. August bis 8. September auf dem venezianischen Lido zahlreiche Filmfreunde und Filmschaffende zusammenführte, war nicht einfach eine Neuauflage der 16., sondern hatte einschneidende Neuerungen des Festivalreglementes eingeführt. Schon rein äußerlich bekam der Besucher diesen Newlock zu spüren, und das in höchst willkommener Weise: die Schaugenüsse waren dieses Jahr rationiert worden. Es galt nicht mehr, in mühseliger Plackerei pro Tag vier bis fünf Filme zu verdauen, sondern man beschränkte sich, während der 12 Tage des Festivals 14 Filme zu zeigen, die im Wettbewerb um den Großen Preis standen.

Damit war der inflationären Programmentwicklung, an der nicht nur Venedig in früheren Jahren, sondern die Film-Festivals insgesamt krankten, Einhalt geboten. Zugleich machte der neue Direktor der venezianischen Film-Kunstschau, Dr. Floris Luigi Ammannati, einen entscheidenden Schritt, um diesem Namen der Veranstaltung — Filmkunst-Schau — wieder Ehre zu machen und zugleich zu einer Niveauverbesserung aller vergleichbaren Veranstaltungen (in Cannes und Berlin zumal) einen gangbaren Weg zu weisen. Erstmals ist Venedig dieses Jahr von dem Nationenprinzip der Festivalbeschickung abgegangen. Ein Land erhält nicht einfach eine bestimmte Quote zugewiesen und schickt darauf die Auswahl, die es für angemessen und repräsentativ hält. Dieses bisher allgemein angewandte Verfahren beeinträchtigte schwer das künstlerische Niveau der Festspiele. Nach dem neuen Reglement nun kann jede Nation einer dreiköpfigen, ausschließlich aus Italienern zusammengesetzten Auswahlkommission beliebig viele festivalwürdige Filme unterbreiten, doch bleibt es dieser Kommission vorbehalten, nach rein künstlerischen Kriterien jene Werke auszuwählen, die dann dem Festivalpublikum und der Jury gezeigt werden.

Wir legen Gewicht auf diese Neuerung, die allerdings — wie bei so vielen Novitäten — eine Rückkehr zum Anfang ist. Denn die ersten Film-Biennalen haben ein ähnliches Reglement angewandt und sind damit gut gefahren. Diese Wiedereinführung einer alten Gepflogenheit ist trotzdem eine Pioniertat: auf diesem Wege könnten die Filmfestivals von der Kommerzialität genesen — sie könnten tatsächlich wieder aus Film-Börsen künstlerisch ernsthafte Film-Uebersichten werden, auf denen sowohl Experimente wie Leistungen, die traditionellen Ausdrucksmitteln neue Kraft und neues Leben geben, gleicherweise gezeigt werden.

Bei einem Rückblick auf die diesjährige Film-Biennale darf gesagt werden, daß sich das neue System bewährte. Diese Anerkennung kann uns allerdings nicht hindern, der Wahrheit gemäß beizufügen, daß auch Venedig in den Wein der guten Absichten Wasser des Kompromisses schütten mußte. Diese offene Feststellung soll nicht so sehr Kritik bedeuten als künftig die Veranstalter darin bestärken, den erfolgreich beschrittenen Weg auch konsequent zu Ende zu gehen.

Ein Kompromiß mit der radikalen Beschränkung der Festspiel-Filme war die Tatsache, daß eine ganze Anzahl der Filme, welche der Auswahlausschuß als festival-ungeeignet abgelehnt hatte, wenigstens hors concours vorgeführt wurden. Diese Bereicherung des Programms, die vor allem in den letzten Tagen zu einer Ueberladung und Ueberbeanspruchung führte, ist allerdings so schlimm nicht: es stand jedem Besucher frei, diese Filme anzusehen oder nicht. Unangenehmer war der Kompromiß spürbar in der Auswahl der eigentlichen Wettbewerbsfilme. Offenbar waren die Filme, welche die Oststaaten eingereicht hatten, durchs Band weg nicht auf der Höhe der übrigen, doch konnte das Triumvirat es sich nicht leisten (oder glaubte wenigstens, es sich nicht leisten zu können), durch einen totalen Refus die Russen und ihre Satelliten vor den Kopf zu stoßen. Da die Amerikaner und die Engländer — wenigstens soweit sie den offiziellen Produzentenverbänden angehörten — Venedig boykottierten, um gegen das neue Reglement zu demonstrieren, scheint das Auswahlkomitee mit den wenigen, von unabhängiger Seite eingereichten Werken nachsichtig gewesen zu sein — in einem Fall bestimmt zu nachsichtig.

Beigefügt sei hier noch, daß diese Triumvirn sich nicht damit begnügten, ungeeignete Werke auszuscheiden, sondern z. B. im Falle des spanischen Films «Calle Mayor» die Aufführung gegen den Widerstand Spaniens, dem der Schöpfer des Films politisch nicht genehm ist, durchsetzten. Mit dieser aktiven Politik haben die venezianischen Veranstalter nicht zuletzt die Grundlage dafür geschaffen, daß ein Film in Venedig nicht bloß durch einen Preis ausgezeichnet werden kann — daß es vielmehr schon eine Auszeichnung ist, in Venedig gezeigt zu werden.

*

Dem Auswahl-Komitee hatten 75 Filme aus 19 Ländern vorgelegen. 14 Filme wurden aufgeführt; sie repräsentierten 9 Länder: Deutschland, Griechenland, Japan, Italien, Mexiko, Rußland, Amerika, Spanien und Frankreich (in der Reihenfolge der Premièren).

Deutschland eröffnete die Veranstaltung mit dem «Hauptmann von Köpenick», einer Satire auf die Uniformgläubigkeit der wilhelminischen Aera — und, wie man bei Käutner glauben möchte, der sich gern in zeitgenössischen Spannungen und Auseinandersetzungen engagiert, auch auf neuere Entwicklungen in Deutschland. Mit Recht wurde der Film gut aufgenommen; vom Niveau der mittleren deutschen Filmproduktion sticht er vorteilhaft ab: er hat internationalen Rang.

Frankreich schloß die Reihe der Wettbewerbsfilme mit «Gervaise», der Verfilmung von Zolas Roman «L'Assommoir». Der Film ist, was die Rekonstruktion einer Welt — der Pariser Faubourgs unter dem zweiten Kaiser — anbelangt, eine Leistung von seltener Homogenität; René Cléments Sinn für Einheit des Stils ist an diesem Eindruck ebenso beteiligt wie Maria Schells mit dem Volpi-Pokal für die beste Schauspielerin preisgekrönte Gestaltung der Gervaise: einer Provinzlerin, die sich in Paris gegen das Schicksal wehrt (das in Gestalt des Milieus und der «bête humaine» auftritt), bis sie zermürbt und entkräftet zum Glase greift und verkommt. Der Film ist von einer Trostlosigkeit und einer Ausweglosigkeit, die, da ihnen Zolas kämpferischer Wille fehlt — doppelt bedrückend, ja eigentlich niederschmetternd wirken.

Harmloser war Frankreichs anderer Film, «La Travesée de Paris», der das besetzte Paris in Erinnerung ruft: Zwei Männer bringen nächtlicherweile eine schwarzgeschlachtete Sau aus dem fünften Arrondissement zu einem Metzger auf dem Montmartre. Keiner der beiden ist eigentlich ein Schwarzhändler. Der eine, von Bourvil

hervorragend gespielt (der dafür auch den Preis für den besten männlichen Darsteller bekam), ist der simple Mann von der Straße: die Sau ist nicht sein, er verdient sich bloß mit dem Transport die paar Francs, die nun zum Leben einmal nötig sind. Sein Partner, von Gabin dargestellt, machte die Expedition bloß aus Spaß und Abenteuerlust mit. Aus dieser Grundverschiedenheit der Absichten, Beweggründe und Charaktere holt der Regisseur Claude Autant-Lara viel Spannung heraus, die sich der äußeren Spannung der nächtlichen Odyssee überlagert.

Rußlands Beitrag — «Die unerbittliche Festung» von Z. Aranenko — bedeutete in seiner menschlichen Haltung eine peinliche Ueberraschung: der Film erzählt das Schicksal der Grenzfestung Brest, die gegen die Nazis bis auf den letzten Mann gehalten wurde — ein Haßgesang und die Aufforderung, nie zu vergessen. Künstlerisch fällt der Film nicht aus dem Rahmen dessen, was in den UdSSR in Eisensteins Nachfolge geschaffen wird. Interessant ist der Film höchstens für den Rußlandspezialisten, der daraus gewisse Rückschlüsse auf die Innenpolitik der Sowjetunion zu ziehen vermag.

Mexiko meldete sich mit einem Stierkampf-Film, «Torero» von Carlos Velos, der sich insofern von ähnlichen Unternehmen unterscheidet, als der Matador, dessen Leben der Film erzählt, sich selber spielt. Aus diesem Umstand resultiert formal ein merkwürdiges Schwanken zwischen Dokumentar- und Spielfilm, das zeitweilig reizvoll und pionierhaft, dann im Handumdrehen aber wieder als ungewolltes Stildurcheinander berührt. Die Haltung des Films ist für ein mexikanisches Werk über die Corrida — gelinde gesagt — vornehm zurückhaltend. Die blutigen Schlacht(ungs)szenen werden vermieden, während der Torero als der große Einsame — allein gegenüber dem Stier, dem Mob und seiner eigenen Angst — erscheint.

Amerika schickte zwei Filme: «Bigger than life» von Nicholas Ray und «Attack!» von Robert Aldrich. Der erste vermochte nicht zu überzeugen — um eine melodramatische Geschichte macht er viel medizinisches Wesens —, wohingegen der zweite durch Kraft und Nerv und Zivilcourage auffiel. «Attack!» ist ein Kriegsfilm, brutal, hart, realistisch wie nur irgend ein anderer. Doch fesselt er durch seine menschlich-soziale Problematik: im Zentrum des Werkes stehen ein Hauptmann, der die Galons bloß erhalten hat, weil er der Sohn eines einflußreichen Politikers ist, und sein Oberst, der den Hauptmann trotz militärischer Unfähigkeit deckt, weil dessen Vater seiner späteren Zivilkarriere einmal nützlich sein könnte. Der Film ist die Darstellung einer Revolte gegen diese Korruption der Militärmaschinerie durch die Politik. «Attack!» wirkt durch diese seine Angriffigkeit und seinen Mut als ein männlicher, starker Film, der aller Aufmerksamkeit würdig ist.

Das Zweigespann, das Italien ins Treffen schickte, hätte unter sich nicht verschiedener sein können: «Suor Letizia» von Mario Camerini ist kein großer Film — es ist trotz seines Themas auch kein religiöser Film. Das Milieu der Schwestern, die in ihrer sozialen und caritativen Tätigkeit gezeigt werden, ist bloß ein pikanter Hintergrund, von dem sich die unvergleichliche (und sehr irdische) Anna Magnani abhebt. Diese Absicht ist den Herstellern denn auch gut gelungen: man folgt den schauspielerischen Evolutionen der Magnani mit Genuß. «L'impero del sole», Italiens zweiter Festival-Film, war der einzige abendfüllende Dokumentarfilm der Filmschau — aber was für ein Film! Er ist die nicht mehr zu überbietende Apothese des Exotischen und Pittoresken. Gedreht wurde er von Enrico Gras und Mario Craveri, die schon zur Equipe des Expeditionsfilms «Continente perduto» gehörten. Wir wollen hier nicht den Inhalt des Films erzählen — seine verschiedenen Kapitel haben es hauptsächlich mit den Indios Perus zu tun. Jede seiner Szenen prägt sich dem Zuschauer unverlierbar ein — aber nicht im Sinne eines Dokumentarberichts, sondern als eine Folge phantastischer, fabelhaft schöner Bilder.

Doppelt war auch die Vertretung Japans. Der Film des kürzlich verstorbenen Regisseurs Kenji Mizoguchi über das Geisha-Problem — «Die Straße der Schande» — war trotz Schönheiten im Einzelnen im Ganzen eine Enttäuschung.

Dagegen überraschte der in Europa bis jetzt unbekannte Kon Ichikawa mit einem Film, der trotz Ueberlänge und zahlreichen Unbeholfenheiten und dilettantischen Resten zu den eindrücklichen, vieldiskutierten Werken der Film-Biennale gehörte. Frische, kraftvolle Ursprünglichkeit und Unverbrauchtheit sind des Films Kennzeichen. In seinem Mittelpunkt steht ein japanischer Soldat, der sich mit seinen Kameraden über die Berge Burmas nach Siam durchschlagen möchte; doch vermögen es eine Reihe von Erlebnissen, daß er in Burma zurückbleibt, während seine Kameraden nach Kriegsende nach Japan heimkehren. In Burma wandert er als Bonze, als shintoistischer Priester, um die Toten, die allenthalben an den Heerstraßen und auf den Schlachtfeldern liegen, zu begraben. In der Religion und diesem Dienst an den Toten sieht er seinen Beitrag an den Frieden und für eine bessere Welt. Der Film bezaubert durch seinen Lyrismus: direkt und undirekt ist er ein Preis auf die lösende Gewalt der Musik. Mizushima, der den Toten zuliebe auf die ersehnte Heimkehr verzichtet, ist gesehen als Orpheus; die Klänge der Burmesischen Harfe (so heißt der Film) verwandeln Feind in Freund — und Musim von Orpheus Harfe ist auch der Film, dessen melancholisches Melos sich dem Zuschauer ins Herz senkt, ohne dem Verstand etwas schuldig zu bleiben.

Interessant war der Film «Drakos» des griechischen Regisseurs Nikos Kunduros. Kunduros experimentiert — zugleich wirkt er aber noch unausgegoren, tastend und suchend. Seine Filmsprache enthält viele Zitate. Die Handlung von «Drakos» ist einfach: ein bisher unbescholtener Bankbeamter gerät am Silvesterabend in die Unterwelt am Piräus, weil man ihn für einen Kapitalverbrecher hält; auch in den Pinten und Variétés der Halbwelt wird er für diesen notorischen Kriminellen genommen — und als solcher gefeiert. Er läßt sich willig zum Anführer einer Bande machen, doch bringen ihn die «Unterweltler» um, als sie entdecken, daß er sie zum Narren hielt. Der Film fasziniert durch eine merkwürdige Intensität, mit welcher er diese Halb- und Unterwelt und ihre Folklore widergibt. In diese Faszination mischt sich allerdings zuweilen auch Abscheu, die von der Komplizität des Films mit seinem zweideutigen Gegenstand herrührt.

Höhepunkte waren der spanische Film, sowohl Juan Antonio Bardems «Calle Mayor» als auch Luis Garcia Berlangas «Calabuch». Von beiden Filmen wird bei besserer Gelegenheit ausführlich die Rede sein müssen; für heute genüge die folgende Anzeige: «Calle Mayor» spielt in einer spanischen Provinzstadt. Calle Mayor, die Hauptstraße, ist das Tummelfeld von einigen «Vitelloni», die zu ihrer Belustigung eine Liebesintrigue einfädeln: Juan soll der 35jährigen und noch nicht verheirateten Isabelle den Hof und bei Zeiten einen Heiratsantrag machen und dann, wenn Isabelle annimmt, sie vor aller Welt zum Gegenstand des Gelächters machen. Juan versteht sich nur ungern zu diesem im eigentlichen Wortsinne Mordsspaß, aber er wagt nicht, Isabelle, die der Intrige nur allzu willig zum Opfer fiel, die Wahrheit zu sagen, er flieht und überläßt es einem Freund, Isabelle aufzuklären. Isabelle wird von Betsy Blair wunderbar gespielt — dieser Schauspielerin ist es nicht zuletzt zu danken, daß der Film, der einen ausgesprochen psychologischen Ausgangspunkt hat, ins Moralisch-Ethische hineinwächst: eine wirksamere Predigt (künstlerisch durchaus und stets negativ ausgedrückt) über das Gebot: «Du sollst deinen Nächsten lieben . . .» läßt sich nicht ausdenken.

«Calabuch» ist eine in die spanische Realität verliebte Dorfschilderung. Ein Raketenspezialist und Atomwissenschaftler zieht sich nach Calabuch zurück und erlebt hier, was das Leben, wenn es brüderlich gelebt wird, sein könnte. Die Dorfschilderung enthält viele reizvolle und köstliche Züge — hier genüge es, statt sie aufzuzählen, den Gesamteindruck festzuhalten: Was Bardem ausschließlich durch die Verneinung sagt — Berlanga (der mit Bardem schon öfters zusammengearbeitet hat) drückt es in seinem nur scheinbar harmlosen Film direkt, aber sicher ebenso poetisch und stimmungsvoll aus.

*

Eine Bilanz des ganzen Festivals ohne weitläufige Auseinandersetzung ist kaum möglich. Lediglich zwei Punkte möchten wir bei dieser Gelegenheit festhalten: die Farbfilme sind noch immer oder wieder in der Minderzahl. Der Schwarzweißfilm ist den meisten Themen angemessener. Für die Breitleinwand, besonders das Cinemascope-Verfahren, gilt dasselbe wie für den Farbfilm: sie ist für den nicht-kommerziellen Film eher eine Behinderung als eine Hilfe. Es ist kein Zufall, daß die einzigen Farbfilme der Biennale («Bigger than Life», «Der Hauptmann von Köpenick», «L'Impero del Sole») zugleich die einzigen Breitwandfilme waren. Von diesen benützte der Peru-Film sowohl Farbe wie das Cinemascope als eine neue künstlerische Dimension — allerdings so hinreißend, daß er für manchen nur bunten und manchen nur breiten Film entschädigte.

Die zweite Feststellung: In Gesprächen mit Filmschaffenden — vor allem mit Bardem, Berlanga, Kunduros und anderen, die derselben mittleren Generation angehören — fällt immer wieder bewundernd ein und derselbe Name: Fellini! Erinnerungen an «La Strada» und «Vitelloni» sind in überaus zahlreichen Filmen leicht nachzuweisen. Damit sei jedoch nicht etwa angedeutet, daß sich in diesen Filmen Plagiatorisches breitmache — die Bewunderung für Fellini ist vielmehr produktiv: die besondere Art Fellinis, eine Geschichte zu erzählen («La Strada»), seine besondere Art, Zuständliches auszudrücken («I Vitelloni»), ist in das fruchtbare Erdreich einer noch bildsamen Generation gefallen. G.

Der Preis des OCIC.

Die Jury des «Office Catholique International du Cinéma» (OCIC) zeichnete an der 17. Mostra in Venedig den spanischen Film «Calabuch» von Luis Garcia Berlanga aus. Der Preis wurde dem künstlerisch wertvollen Film vor allem im Hinblick darauf verliehen, daß er mit seiner Dorfschilderung das Ideal eines verständnisvollen, auf den Nebenmenschen Rücksicht nehmenden Zusammenlebens aufstellte — ein Ideal, das zu beherzigen für die moderne Welt notwendig — will sagen: notwendend wäre.

Mit einer speziellen «Mention» wies die Jury sodann auf den japanischen Film «Die burmesische Harfe» (Regie: Kon Ichikawa) hin, um die geistigen und menschlichen Qualitäten zu unterstreichen, welche der Film als die am Baume einer der unsrigen fremden Religion gewachsenen irdischen Früchte darstellt.

Kurzbesprechungen

II. Für alle

s'Waisechind vo Engelberg. Elite. D. Dieser neue Schweizer Film ist in jeder Beziehung leider von entwaffnender geistiger und künstlerischer Dürftigkeit. (II)

Smiley. Emelka. E. Die frische Geschichte eines munteren Buben, in der es nicht um Millionen, sondern bloß um ein Fahrrad geht. Umso besser für den Film und für uns Zuschauer, die wir für einmal nichts weiter als ein heiteres und erholendes Stück Leben sehen wollen. (II)

II—III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Boy from Oklahoma, The (Boy von Oklahoma, Der). WB. E. Serienmäßiger Wildwester um einen mutigen Sheriff. (II—III)