Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband
Band: 6 (1953-1954)
Heft: 27

Artikel: Wahrheit und Nationalstolz
Autor: [s.n.]
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-964025

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: 11.01.2026

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

Themen und Tendenzen des sowjetdeutschen Films

Von Dr. Martin Schlappner

II. Die SED als Auftraggeber und Kritiker

a) *Der Abstieg*

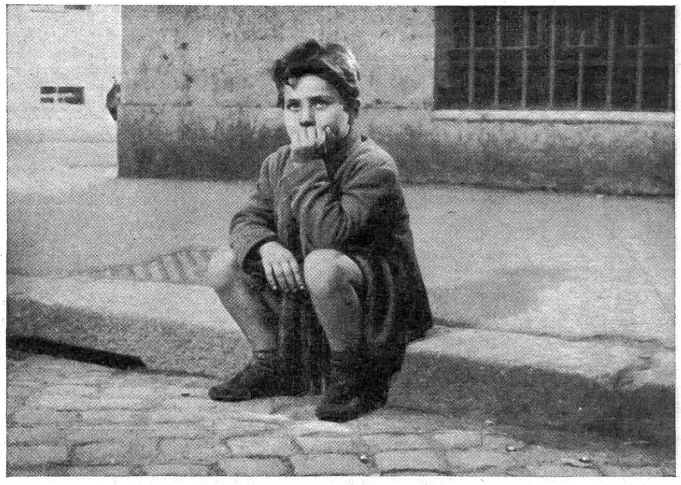
Die Sozialistische Einheitspartei Deutschlands hatte in Moskau auch Einsicht in die Bedeutung des Films für die Staatspropaganda erfahren. So vertiefte sie ihren Einfluß. Als 1951 die Schrift «Auf neuen Wegen — Fünf Jahre fortschrittlicher deutscher Film» herauskam, stand darin aus der Feder von Sepp Schwab zu lesen: «Ein neuer Abschnitt in der Entwicklung des neuen deutschen Films wurde auf dem III. Parteitag der SED im Juli vergangenen Jahres (1950) eingeleitet. Es war das erstemal, daß in einer Parteiresolution kritisch zur Filmarbeit in unserer Republik Stellung genommen und den Filmschaffenden konkrete Aufgaben übermittelt wurden. Wir wurden mit allem Ernst darauf hingewiesen, daß das Volk von uns mehr Filme fordert und vor allem mehr zeitnahe Filme auf der Leinwand sehen will, daß die Gestaltung der Menschen und ihrer Verhältnisse in unseren Filmen noch große Mängel aufweist und die Verbindung zwischen den Filmschaffenden und den Schriftstellern ungenügend sei. Es war eine Aufforderung an die Filmschaffenden, sich selbstkritisch mit der bisher geleisteten Arbeit auseinanderzusetzen und die Ursachen der Mängel und Schwächen aufzufinden, um sie beseitigen zu können. In ernsten und größeren Beratungen hat der Vorstand der Defa eine selbstkritische Ueberprüfung vorgenommen.»

Die «selbstkritischen Ueberprüfungen» sind seither zur stehenden Einrichtung in der Defa geworden. Der politische Kurs, in den die Defa kommandiert wurde, steuerte als erste Instanz der «Künstlerische Beirat», in dem Slatan Dudow, der einst avangardistische Regisseur und Moskau-Emigrant, den Vorsitz führte und außerdem Kurt Maetzig, Sepp Schwab, Bortfeldt und der sowjetische künstlerische Berater I. Tschekin Einsatz nahmen. Die entscheidenden Befugnisse mußte der «Künstlerische Beirat» allerdings der «Defa-Kommission» überlassen, die der SED-Führung direkt unterstand und deren Vorsitz Hermann Axen, der Vertrauensmann Ulbrichts und damals Leiter der Abteilung Agitation beim Zentralkomitee der SED, führte. In dieser Kommission saßen außerdem der damalige Leiter des Amtes für Information, Gerhard Eisler, der Vorsitzende der Staatlichen Kunstkommission Helmut Holtzhauer, sodann Hans Rodenberg, der Leiter des FDJ-«Theaters der Freundschaft», Wilhelm Meißner, der Pressechef des sowjetzonalen Außenministeriums und die beiden Mitglieder des ZK der SED, Gera Kohlmey und Schulz. Diese Kommission, die die Lenkung der Defa im Geiste der kommunistischen Partei garantierte, hatte bedingungslose Macht über alle Drehbücher und fertigen Filme.

Mit dem Gefühl des Triumphes stellte man fest: «Der Film als die größte Massenkunst wird in unserer Republik nicht mehr vom Monopolkapitalismus beherrscht und ist nicht mehr imperialistischen Zielen dienstbar. Die Filmindustrie ist, im Besitze der Massenorganisationen, Eigentum des ganzen Volkes und dient nur seinen Interessen und Zielen. Die Grundlagen des neuen deutschen Filmschaffens sind die Erfahrungen der sowjetischen Filmkunst. Die immer mehr sich durchsetzende Anwendung dieser Erfahrungen und ihre unmittelbare Uebermittlung durch hervorragende sowjetische Filmkünstler, Regisseure und Dramaturgen, die sich für das neue Filmschaffen zur Verfügung stellten, halfen beschleunigt mit, das Alte zu überwinden und neue Wege in der deutschen Filmkunst zu beschreiten. Ein neuer Kader von Filmschaffenden ist entstanden. Das sind nicht nur junge Menschen, die erst jetzt den Weg zum Film finden konnten, sondern auch Dutzende Alte, die ihre Kenntnis zur Verfügung stellten und bemüht sind, gemeinsam mit den Jungen in fortschreitender ideologischer Klarheit gesellschaftlich wahrhaftige Kunstwerke für das Volk zu schaffen.»

Dieser künstlerisch-ideologische Triumph hatte freilich eine Kehrseite, die in den Köpfen der Verantwortlichen Besorgnis erregte, und die Furcht, daß diese Köpfe ins Rollen kämen. Die «fortschreitende ideologische Klarheit» führte zu einem Absinken der künstlerischen Qualität der Filme, die unter dem Regime der «Leningrader Gruppe» vorhanden gewesen war. Die Qualität sinkt seither immer weiter, in dem Maße nämlich, als die ideologische Klarheit fortschreitet. Aber auch die Produktion nahm ab, als Folge der schwerfälligen wirtschaftlichen und politischen Organisation der Defa. Zahlen machen das deutlich: 1949 wurden noch 12 Filme hergestellt, 1950 waren es nur mehr deren 10 und 1951 sank die Zahl auf 8, 1952 ging's noch tiefer, auf 6 Filme im Jahr.

Welches waren die Gründe dieses quantitativen Absinkens? Kurt Maetzig klagte darüber am 1. April 1952 in der regierungsoffiziellen Zeitung «Neues Deutschland». Er stellte fest, daß die Defa seit Jahren ihren Plan deshalb nicht erfüllen könne, weil sie eine dafür ungeeignete Organisation aufgezogen habe, und daß in der Defa eine so unerträgliche Atmosphäre der Unzufriedenheit herrsche, daß Schaffensfreude und Schaffenskraft gehemmt werden. Nicht nur stehe der Verwaltungsapparat in einem «grotesken Mißverhältnis zur Größe der Produktion», sondern es fehle eine einheitliche künstlerische Leitung, es mangle an Filmerfahrung und an Drehbüchern. Tatsache war, daß die Defa mit den Drehbuchautoren überlieferter Auffassung nichts mehr anfangen konnte, die älteren waren, wie bereits erwähnt, nach Westdeutschland abgewandert; die aber, die geblieben waren, und die jungen mußten vorerst politisch geschult werden, damit die Linie der SED-Tendenz eingehalten werden konnte. Man hatte schon 1948 einen solchen Schulungskurs durchgeführt, aber haften geblieben ist wenig. Und auch mit der Arbeit der drei Kollektive junger Autoren, die 1949 gegründet wurden, war die Defa nicht zufrieden; ohne Aufsehen erregt zu haben, hauchten diese Kollektive ihr dürftiges Leben wieder aus. Die Autoren waren eben noch nicht so fingerfertige Schreiber, daß sie ihre Stoffe jeweils rasch und gründlich der Konzeption anzupassen verstanden, die nach den jeweiligen Propagandabedürfnissen der SED von ihnen verlangt wurde. Das führte dazu, daß die Autoren ihren Drehbüchern gewaltsam die gewünschte Tendenz einverleiben; den einen gelang's, andern nicht, und das Ergebnis war, daß durch solches «künstliches» Hineintragen von «progressiven Tendenzen» in ungeeignete Stoffe der Marxismus in «grober» Weise «vulgarisiert» wurde. Die Misere war vollständig.



Der kleine Sohn des bettelarmen Vaters im italienischen neorealistischen Film «Die Fahrraddiebe», dem das beruflich unentbehrliche Fahrrad gestohlen wurde. Das Kind erlebt früh Not und Unrecht einer vernunftlosen Welt — aber solche Filme will Italien verbieten.

Wahrheit und Nationalstolz

ZS. Ein lange schwelender Gegensatz ist in Italien in letzter Zeit mehr und mehr zu einem offenen Feuer geworden, wobei es um Fragen geht, die auch für uns von höchstem Interesse sind. In Kreisen der Aristokratie, der Monarchisten, der oberen Schichten der kirchlichen Hierarchie (die in Italien mit der Aristokratie immer stark verbunden war), den Ueberresten des Faschismus, hatte man schon immer Stellung gegen den Neo-Realismus im Film bezogen. Filme wie «La terra trema», «Fahrraddiebe», «Für zwei Groschen Hoffnung», «Umberto D» usw., welche die sozialen Verhältnisse Italiens schilderten, wurden in diesen Schichten als nationale Schande empfunden. Man verwünschte die ganze Richtung, welche an Stelle des früheren, Böcklinisch-schönen, roman-

tischen Touristen-Italiens das Leben des Volkes zu zeigen versuchte, wie es sich wirklich in seinen tausend Nöten Tag für Tag abspielt. Die für Europa entsetzlich primitiven Zustände im Süden, die Rücksichtslosigkeit und das herausfordernde Genußleben der höhern Schichten, die soziale Gleichgültigkeit der regierenden Kreise, eine Kirche, welche den armen Massen Fügsamkeit in ihr hartes Los gegen späteren Himmelslohn predigte und nichts für ihre Entwicklung tat, mit einem Wort, die jahrhundertealte Rückständigkeit eines Landes, welches heute der Nährboden für die größte und stetig anwachsende kommunistische Partei Westeuropas geworden ist, erschien schonungslos in diesen Filmen. Erst durch diese, welche einen Vergleich zu sozialen Filmen aus andern Ländern ermöglichten, scheint gewissen leichtfertig dahinlebenden Schichten und auch der Staatsverwaltung zu Bewußtsein gekommen zu sein, daß Italien noch weit hinter dem Zivilisationsgrad der andern westeuropäischen Völkern nachhinkt, Spanien ausgenommen.

Allerdings zeigte sich auch, daß die Wirkung dieser Filme im Auslande stark war; ihre innere Wahrheit und Ueberzeugungskraft stellte Italien mit einem Schlage in die erste Reihe der Filmnationen. Es hätte also niemand Grund zur Klage gehabt. Aber die Nutznießer der bisherigen schlimmen Verhältnisse in Staat, Gesellschaft und Kirche sahen sich bloßgestellt, auch wenn sie nicht direkt porträtiert wurden. Davor bewahrte sie die dem Italiener angeborene »Gentilezza», sowie die Erkenntnis, daß den Verhältnissen schwerwiegende Fehlentscheide zugrunde liegen, die schon vor Jahrhunderten begangen wurden, also nicht in Bausch und Bogen den heute Verantwortlichen zur Last gelegt werden können. Aber manchenorts, besonders in dem sich selbstgenügenden Amerika, zu dessen starken Seiten die Kenntnis fremder Völker nie gehört hat, erhoben sich erstaunt und fragend viele Stimmen, wie solches im zivilisierten Abendland möglich sei. Es scheint, daß besonders die italienische Botschaft in Washington Zielscheibe zahlreicher Angriffe wurde, daß aber auch Briefe und Anfragen, die den Inhalt dieser Filme betrafen, nach Rom kamen.

Als mit Scelba ein draufgängerischeres Regiment ans Ruder kam als unter seinen Vorgängern, konnten Gegenmaßnahmen des Staates nicht ausbleiben. Dem Druck der konservativen Kreise Folge zu geben, fiel ihm allerdings nicht ganz leicht, denn die Wahrhaftigkeit der Filme ließ sich nicht bestreiten. Doch die Filmwirtschaft hatte einen Fehler begangen, der sich rächte: sie hatte sich wirtschaftlich auf der Ueberzeugung dauernder Staatshilfe aufgebaut. Hier setzte die Verwaltung durch Drohung mit dem Entzug von Subventionen den Hebel an, was im Filmzentrum eine Woche lang eine Panik auslöste. Die Regierung sah sich genötigt, ihren Standpunkt zu mildern; dafür wurden aber die Zensurmaßnahmen verstärkt und sogar fertiggestellte und von der früheren Regierung genehmigte und subventionierte Filme verboten. Dagegen sind selbstverständlich die Produzenten, vor allem die Führer des Neo-Realismus aufgestanden, De Sica, Blasetti, Zampa, auch bedeutende Filmkritiker, wie Chiarini, und selbst solche, die auf katholischem Boden (allerdings liberaler Färbung) stehen, wie Rondi. Sie haben dabei zur Verteidigung ihrer Filme glückliche Formulierungen gefunden, die wir in der nächsten Nummer auszugsweise an dieser Stelle zur Kenntnis bringen werden, da sie grundlegende Wahrheiten über das Wesen des Filmes und echter Kunst überhaupt enthalten.

Sorgenvolles Venedig

ZS. Es ist dieses Jahr bei der Eröffnung des Filmfestivals merkwürdig still zugegangen. Das zartfarbene Bild der Königin des Meeres, wie es sich sonnenbeglänzt vom Lido aus entfaltet, war einem grauen Regenschleier gewichen, begleitet vom monotonen Rauschen eines alles durchnässenden Geplätschers. Der unerwartete Tod de Gasperis ließ dazu die gewohnte festliche Eröffnungsfeier mit den offiziellen Reden wegfallen. Ein simpler Lautsprecher erklärte stattdessen die Mostra für eröffnet. Und zu guter Letzt lief noch zum Entsetzen des einzigen anwesenden «großen» Stars, Gloria Swanson, eine schwarze Katze bei Beginn des ersten Films über die Leinwand — einen trüberen Beginn hätten sich die festfrohen Venezianer nicht denken können.

Bei den Eingeweihten waren es allerdings nicht diese Dinge, welche sie mit tiefernsten Mienen herumgehen ließen. Venedig kämpft um seine Weiterexistenz im bisherigen Rahmen. Die Beschlüsse der Filmproduzenten in Locarno, von 1955 an nur noch *ein* Festival im Jahr mit Wettbewerbscharakter zu beschicken, hat sofort die Frage aufgeworfen: Venedig oder Cannes? Locarno hat darüber nichts entschieden, aber den Produzenten schwebte offenbar ein jährlicher Wechsel zwischen den beiden «Großen» vor. Der Entscheid darüber wird Ende Oktober in Madrid fallen, wo sich der Vorstand des internationalen Produzentenverbandes versammelt.

Es läßt sich manches zugunsten einer solchen Regelung anführen; vor allem würde die auf diese Weise zustande gekommene Preisverteilung vermutlich an Bedeutung und Ernsthaftigkeit gewinnen, was auch kulturellen Kreisen nur erwünscht wäre. Venedig scheint aber, wie wir aus bisherigen Gesprächen erfahren haben, entschlossen, an seinem Erstgeburtsrecht (es ist sechs Jahre älter als das aus Konkurrenzgründen organisierte Cannes) festzuhalten und sich nicht auf die gleiche Ebene wie dieses stellen zu lassen. Man befürchtet auch, daß die Produzenten den Typus des Festivals mit offiziellem Wettbewerb überhaupt fallenlassen könnten, um an ihre Stelle eine Art kommerzielle Mustermesse in Berlin, Locarno usw. aufzubauen. Dorthin könnten beliebige Filme, auch solche schlechter Beschaffenheit, gesandt werden, da man es nur mit geschäftlichen Interessenten, Verleihern und Kinobesitzern, zu tun hätte und nicht mit einer kulturellen Jury. Im Namen echter Kunst will sich hier Venedig widersetzen. Als Waffe steht ihm dabei die Drohung der Heranziehung östlicher Filme zur Seite, wie es Locarno dieses Jahr bereits getan hat.

Bild aus dem ersten, in Venedig gezeigten Film «Rear window» (das Hinterfenster), wo ein erkrankter Reporter von seinem Stuhl aus wilde Abenteuer seiner Nachbarn miterlebt.

Der neue Festivaldirektor, Croce, hat zuerst die Zulassungskommission abgeschafft, um selbst die zu spielenden Filme zu bestimmen. Die drei ersten vermochten nicht unbedingt von der Richtigkeit dieser Maßnahme zu überzeugen. Es ist ihm auch nicht gelungen, den Osten zur Beteiligung zu veranlassen, der letztes Jahr ein Wort mitzureden hatte. Nur Bulgarien ist anwesend. Ob Rußland wirklich am Reglement Anstoß nahm oder bloß, wie behauptet wird, zurzeit über keinen festivalswürdigen Film verfügt, bleibt ungeklärt.

Von den drei ersten Filmen machte zweifellos der japanische Farbenfilm «Die sieben Samurais» den nachhaltigsten Eindruck. Vom gleichen Regisseur wie der weltbekannte «Rashomon» gestaltet, beruht er jedoch auf keinem durchgehenden Gedanken, war aber ein ästhetischer Genuß. Es ist eine epische Rittergeschichte, mit einem Schuß alter Heldenpoesie, leicht nibelungenhaft. Für gewisse Tendenzen im heutigen Japan jedenfalls charakteristisch. «Touchez pas au Grisby» von J. Becker ist bei uns bereits bekannt (unsere Kritik in Nr. 18/1954), während «Rear Window», ein von Hitschcock mit gewohnter technischer Perfektion konstruierter Reißer, angesichts seines Grand-guignol-Einschlages trotz seines makabren Humors künstlerisch kaum ernst genommen werden kann.