

**Zeitschrift:** Film und Radio mit Fernsehen  
**Herausgeber:** Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband  
**Band:** 8 (1956)  
**Heft:** 12

**Artikel:** De Sica bei Charlie Chaplin  
**Autor:** [s.n.]  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-964208>

### **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:** 05.01.2026

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

# Von Pistolen, Pferden und Stampeden

Von Dr. Martin Schlappner

X.

Alan Ladd gibt in diesem «Shane» eine künstlerisch und menschlich ernst zu nehmende Verkörperung des Gentleman-Banditen; denn ein Bandit ist er wohl gewesen, bevor er ins Farmerhaus kam. Der Gentleman-Bandit, der blitzschnell schießen kann, aber seinen Opfern wohl will und sie sogar zum Arzt bringt: dieser Typus taucht in unzähligen neuern Wildwestern auf, durchaus nach der Schablone zugeschnitten, ein Held, der aus den Händeln, in denen Mut und Ehre auf dem Spiele stehen und nicht eben lautere Mittel gegen die Bösen aufgewendet werden, geläutert hervorgeht, nicht zwar als reiner Engel, aber doch als ehrenwert gewordener Bürger. So gibt in «Der Zug der Verwünschten» Joel McCrea, ein Mann von einnehmender Stille, einen aus der Gefangenschaft entflohenen, zum Beitritt in eine Banditenbande gezwungenen Soldaten der Südstaaten, der jede räuberische Gewalttat verabscheut, aber ein sicherer Schütze ist — Roy Rowland hat diesen Film inszeniert, der auch als Beispiel derer genannt werden kann, die Brutalität und Ruchlosigkeit äufnen, mit Bravour gestaltet, die besonders der Montage einer Stromüberquerung mit einem Wagenzug zugutekommt. Der Filmrealismus, den Europa traditionell pflegt und der nach dem Krieg auch in den amerikanischen Studios sich einbürgerte, wirkt sich in der Gattung der Wildwestern als Brutalisierung von Handlung und Darstellung aus. Auffallend ist dabei, daß nicht etwa der billige Serienwildwestern diese Entwicklung genommen hat, sondern gerade der sogenannte Edelwildwestern, der, und gerade hierfür ist der Mordbrennerfilm «Kansas Raiders» ein unübersehbares Beispiel, sich nicht genug tun kann mit Darstellungen von Metzeleien, Sengerei und Quälerei. Was dieser Film, der die Ueberfälle der anfänglich zur Conföderiertenarmee im Sezessionskrieg gehörenden Guerillabande Quantillo schildert und dazu ein pralles Aufgebot von Desperados (die Brüder James und andere) mobilisiert, zudem unerträglich macht, ist die schleimige Sentimentalität, mit der der Bandenführer, ein vom Kriegsspiel träumender, aber blutrünstig mordender Oberst, schließlich heroisiert wird. Bezeichnend ist es, daß solche Filme formal nicht die ge-

only know», ein «metaphysischer» Wildwestern, spaziert doch darin Robert Cummings als kugelsicherer, wirklicher Engel umher, der auf die Erde gesandt wurde, um einen im Uebermut der Macht verlorenen Stadtgewaltigen in die Bahn der Rechtlichkeit zurückzuführen, durch Kugelregen und Feuersbrünste. Und ein Unikum ist auch «Destry rides again», in dem James Stewart — dieser differenzierte Schauspieler demonstrierte auch in dem wenig gelungenen «Winchester 73» die Unwiderstehlichkeit dieses Repetiergewehrs und bot in «Der gebrochene Pfeil» eine menschlich interessante Charakterstudie — den schlacksigen, verhemmten und unfreiwillig heldenhaften Mann kreierte, der, weil es das in mancherlei Bösewichtern verkörperte Schicksal so will, seinen Mut entdeckt, ein unvermutet zielsicherer Schütze ist und die gefährlichsten Burschen niederlegt — ein humorvoll gemachter Westerner, die exotisch-erotischen Reiz durch Marlene Dietrich erhält, die eine leicht versoffene Salon-Sängerin darstellt. Ein Film ohne Landschaft. Landschaft aber: sie ist wohl immer das Kräftigste in diesen Filmen vom Charme des Robusten, von der Männlichkeit der einsamen Reiter und der geschmeidigen Wildheit hitziger Pferde. Am Wildwestern — in seinen besten Erscheinungen — sich freuen, heißt Freude finden an einer Ursprünglichkeit, die in unserem Leben verschüttet ist. Und ist diese Freude verboten?

Schluß

## De Sica bei Charlie Chaplin

ZS. Kürzlich hat der große Regisseur und Komödiant de Sica («Fahrraddiebe», «Wunder von Mailand», «Umberto D», «Gold von Neapel») über seine Erlebnisse in Hollywood berichtet, darunter auch über ein Zusammentreffen mit Chaplin. Er war auf Einladung des «Filmstar-Entdeckers» Hughes hinübergefahren, von dessen Vertreter aber in einem Luxushotel untergebracht und dann nicht weiter beachtet worden. Es wurde ihm bedeutet, er habe zu warten, aber als echter Napolitaner ertrug er die Einsamkeit schlecht. Verzweifelt wollte er eines Tages einen Spaziergang über Land vornehmen, aber er war der einzige Fußgänger zwischen Ketten von rasenden Autos und mußte schleunigst ins Hotel zurück.

Er war froh, daß der einst berühmte Filmstar Merle Oberon, den er von früher kannte, eine große Einladung für ihn in ihrem Hause organisierte. Sie wußte allerdings auch, daß er mit seinem neuen Film «Umberto D» nach Amerika gekommen war und veranlaßte ihn, das Werk der Gesellschaft, an welcher fast die gesamte Filmaristokratie anwesend war, vorzuführen. Dabei entdeckte er hinter seinem Sitz Chaplin, der unbeweglich, das Kinn in den Händen, dem Film folgte. Am Schluß erhoben sich alle und diskutierten aufgeregt, nur Chaplin blieb mit geschlossenen Augen unbeweglich sitzen. De Sica wurde von einer leichten Panik erfaßt, würde er den Film verurteilen? Schließlich öffnete Chaplin die Augen und meinte unter Tränen: «Groß, De Sica, ein großer Film». Nach einem Augenblick, in dem er sich faßte, fügte er nachdenklich hinzu: «Er wird aber den Amerikanern nicht gefallen; er wird überhaupt nur Wenigen gefallen.» Später am Abend sprach er wieder darüber. «Umberto D» ist etwas zu akademisch, ich ziehe die «Fahrraddiebe» vor. Am besten aber gefällt mir «Sciuscià», der dem Publikum viel nähersteht, leichter verständlich ist, den Intellektuellen ebenso bewegt wie den Analphabeten.»

Am gleichen Abend lud ihn Chaplin in sein Studio ein. De Sica näherte sich ein paar Tage später den großen Anlagen mit Respekt. Hier war also der pathetische Geburtsort von weltberühmten Filmen, wie «Goldrausch», «Lichter der Großstadt», «Zirkus» und vielen andern bis zu «Limelight». Als er den Eingang nicht gleich fand und herumirrte, entdeckte er hinter Glas eine Sammlung sonderbarer Gegenstände: ein dickes Seil, ein enormes Fagott, eine zerknüllte Seite aus einem Drehbuch und vieles andere. Es waren alles Dinge, die Chaplin in seinen Filmen gebraucht hatte, seine unbelebte Welt. Das Seil z. B. spielte in «Monsieur Verdoux» eine Rolle, das Fagott in «Diktator» usw. Später erklärte ihm Chaplin, daß er alles aufbewahre, was er je in einem Film gebraucht habe.

Schließlich fand er die Eingangstüre zu den Anlagen, die Chaplin bald darauf verkaufen sollte, und wurde nach scharfer Kontrolle von den ihn erwartenden Wärtern zu Chaplin geführt. Dieser war gerade mit der Montage des Films «Limelight» beschäftigt. Dabei war er in eine Klemme geraten; er fand den Uebergang von einer Szene zur andern nicht und wußte nicht, wie er den Film an dieser Stelle schneiden solle. In einer halben Stunde hatte er dann aber mit Sicas Hilfe die Lösung gefunden und führte seinen Gast in den Studioanlagen herum. Im Magazin fand dieser die berühmte Hütte aus dem «Goldrausch» wieder, ferner die Straße mit den Häusern von «Monsieur Verdoux», und die Gartenecke aus «Lichter der Großstadt». Es war für den ergriffenen De Sica ein unvergeßlicher Nachmittag, der mit einer Vorfüh-



Zwei Filmleute von geschichtlicher Bedeutung sehen sich: De Sica trifft während seines Amerika-Aufenthaltes mit dem Regisseur Elia Kazan zusammen ( der u. a. «Die Faust im Nacken» schuf).

ringste Qualität aufweisen, sondern einfallslos heruntergehaspelt und in schmetternden Farben gemalt werden.

Auch Sam Woods «Ambush» ist zu nennen; er ist überdurchschnittlich in der formalen Gestaltung, nicht in allen Teilen gleich stark, ein Film, der den Kampf der Soldaten eines Grenzpostens gegen die aufgestandenen Indianer zeigt, etwas zu redselig gemacht, auch lebt er nicht in dem Maße von der Aktion, das man ihm wünscht, aber er besticht zum Ende durch eine fesselnd gestaltete Sequenz, die den Ritt in den Hinterhalt zeigt, und begeistert durch eine Landschaftsschilderung, die malerisch echt ist. Ein Unikum unter den Wildwestern ist «Heaven

zung 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 Chicago. Feldmann wollte nur 300 000 bis 400 000 Dollar für den Film ausgeben, während Aufnahmen in Chicago die Kosten auf eine Million erhöht hätten. Solche Beträge sind aber in Amerika nur für große Schaulfilme 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 Chicago 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 braver 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.

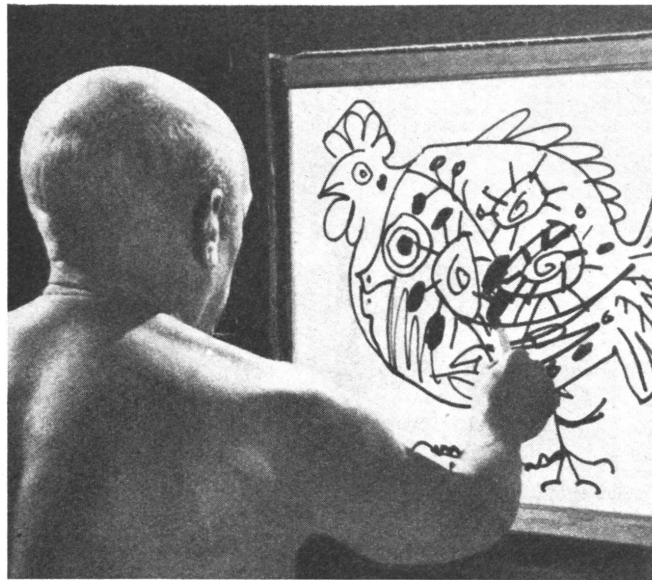
## Der Osten in Cannes

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 Theaterrmitteln 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 Nachwuchssregisseure der dreißiger Jahre; seine Trilogie nach Maxim Gorkis «Kindheit» strömte noch ganz den Atem der frühen russischen Revolutionsfilme, also eines Pudowkin, Eisenstein

oder Ekk, aus. Nun ist er, unter dem Dogma des sozialistischen Realismus stehend, völlig blutleer, phrasenhaft akademisch und langweilig geworden. Gewiß, diese «Mutter» Donskoi 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.

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 Überlegungen 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.