Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband
Band: 21 (1969)
Heft: 6

Artikel: Gibt es einen theologischen Wildwester?
Autor: [s.n.]
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-963285

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: 13.07.2025

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

Hier äusserte er sich gleich über die unterschiedliche Stellung des Produzenten in Ost und West. Ponti sei während der Dreharbeiten nie im Studio erschienen, habe nie irgendwelche Vorschriften gemacht, auch nicht während der Montage, nie irgendwelche Bedingungen gestellt. Doch am Schluss habe er den ganzen Film «Feuerwehr! Feuerwehr!» total zurückgewiesen und in Prag seinen Anteil zurückverlangt. Glücklicherweise habe er damals seinen Mercedes schon gehabt! Ponti habe sein Recht auf seine Ideen über den Film, doch beweise dieser Vorfall, dass der Regisseur im Westen stets vom guten Willen seines Produzenten abhängig sei. Im kommunistischen Staat sei das Filmwesen Angelegenheit des Staates, und nach seinen Erfahrungen sei es viel leichter, mit einem Beamten des Ministeriums, der oft nicht sehr versiert sei, zu verhandeln als mit einem kapitalistischen Produzenten, der auf den Wettbewerb, die Konkurrenz, aufpassen müsse.

Allerdings, so meint er, der Staatsfilmbetrieb sei nur solange vorzuziehen, als er die Filmprojekte nicht nur finanziere, sondern dem Künstler auch volle Freiheit des Ausdrucks gewähre. Dann könne der Regisseur in aller Ruhe arbeiten, ohne Rücksicht auf finanzielle Probleme nehmen zu müssen, denn das Positive am Staatsfilm sei seine Freiheit von irgendwelchen kommerziellen Rücksichtnahmen. Er habe mit den staatlichen Filmbehörden nie Schwierigkeiten gehabt, seine Filme seien weder je beschnitten noch zensuriert worden, auch nicht in der stalinistischen Zeit. Grund dafür sei allerdings der komische Charakter aller seiner Filme gewesen, die von den Behörden nie recht ernst genommen worden seien. Für die Tschechen sei der Humor immer die stärkste Verteidigungswaffe gegen Invasionen und Bedrückungen gewesen. Der brave Soldat Schwejk sei nicht umsonst Tscheche, und er halte Kafka für einen ganz grossen Humoristen.

Forman weiss, dass die Situation des tschechischen Films inzwischen recht prekär geworden ist. Es wird zurzeit sehr wenig oder nichts mehr produziert, denn niemand weiss, welche Richtung eingeschlagen werden kann und darf. Filme wie «Der Scherz» von Jaromil Jires und «Marathon» von Ivo Novak, die beim Ueberfall fast fertiggestellt waren, können nicht mehr gezeigt werden. Beim ersten fehlt noch eine Massenszene, in welcher einige tausend Menschen «Es lebe Stalin» zu schreien hätten. Man wird aber niemanden im Lande mehr finden, der sich dazu bereit erklärt. Und im Film «Marathon», der während des Krieges spielt, sind Führer des Widerstandes sichtbar, die an sowjetische Offiziere appellieren, ihr Land sobald als möglich von den Deutschen zu befreien. Vor dem Ueberfall hätte ein solcher Film ohne weiteres gezeigt werden können, doch heute ist er auf den Leinwänden undenkbar. Ausserdem ist der Einzug der russischen Truppen in Prag von anno dazumal sichtbar, wie sie von den Einwohnern bejubelt werden. Das zu zeigen, könnte heute zu öffentlichen Unruhen führen.

Forman vermag allerdings trotz seiner Zuneigung zum Staatsfilm nicht zu verschweigen, dass er nur deshalb in den freien Westen kam, um hier einen Film zu drehen, den zu schaffen ihm in Prag verwehrt war. Nicht wegen des Ueberfalls, sondern weil die früheren Autoritäten schon vor einem Jahr, als sie den Boden unter den Füssen wanken fühlten, systematisch alle Filmvorschläge abzulehnen anfingen und vollendeten Filmen das Zensurvisum verweigerten. Sie fühlten sich unsicher, wollten nichts riskieren. Es war dieser Zustand, der Forman veranlasste, sich im Westen umzusehen, und mit Wissen des vorgesetzten Ministeriums einen Vertrag mit Claude Berri zu unterzeichnen. Sicher hat er sich aber auch durch den Westen angezogen gefühlt, denn er erklärt, dass er die Filmentwicklung dort stets verfolgt habe, und ihn einige Filme von Chaplin, «Les enfants du Paradis» von Carné und die neorealistischen Filme stark beeinflusst hätten, auch einige amerikanische wie «Marty» und der englische «Free-cinéma». —

Man kann diese Aeusserungen kaum anders, denn als zum mindestens zwiespältig bezeichnen. Forman hat offenbar beim Staatsfilm schöne Zeiten erlebt, an die er schmerzlich zurückdenkt. Doch andererseits erzählt er selbst, an der Schaffung eines ihm besonders wichtigen Films vom gleichen Staatsfilm dauernd behindert worden zu sein. Damit hat er auf ein entscheidendes Hindernis, auf eine negative Eigenschaft der kommunistischen Wirtschaft überhaupt hingewiesen: ihre Abhängigkeit von der jeweils gerade herrschenden politischen Situation. Die Rücksicht auf sie bestimmt selbst Entscheidungen auf künstlerischen Gebieten, nicht die Notwendigkeiten des freien Wettbewerbes wie im Westen. Die kommunistische Staatsverwaltung kann sich da jede Willkür leisten, da sie keine Konkurrenz zu fürchten hat. Erhält ein Regisseur im Westen vom Produzenten eine Absage, sucht er sich bloss einen andern, während im Osten die Guillotine der Ablehnung jede Hoffnung für immer zerstört. Er ist dort jeder Willkür ausgeliefert, ohne sich irgendwie zur Wehr setzen zu können. —

Forman hofft wohl eines Tages wieder nach Prag gehen und dort die alten, guten Beziehungen zum verstaatlichten Film wieder aufnehmen zu können. Darum hat er sich vorsichtig ausgedrückt. Doch werden seine Hoffnungen sich wohl in absehbarer Zeit kaum erfüllen, denn seine Filme sind bereits von Moskau aus angegriffen worden, und es ist unwahrscheinlich, dass die Ablehnung, die er schon früh in Prag zu spüren bekam, aufhören wird, bevor nicht eine Umwälzung in Prag in liberalem Sinne erfolgt. Dafür fehlen jedoch alle Anzeichen.

Eine unübertroffene Absage an allen Gewaltglauben stellt der Film «Ein dreckiger Haufen» dar, den Menschen schildernd, in dem der Wille zum Ueberleben alles andere erstickt hat.

Gibt es einen theologischen Wildwester?

FH. Bunuel behauptet es. Und zwar habe er ihn selbst geschaffen mit seinem neuesten Film «Die Milchstrasse», (der wieder einmal der letzte von ihm sein soll wie schon einige vorher). Die Begründung für diese sonderbare Qualifizierung, die er in der Vor-Propaganda gibt, ist allerdings sehr geschickt, ja sie kann nachdenklich stimmen.

«Durch die Gnade Gottes bin ich Atheist», meinte Bunuel, und dieser etwas bissige Scherz erklärt den Film ziemlich gut. Mit ihm will er den Menschen aus seiner alltäglichen Wirklichkeit herausreissen, ihm die Wichtigkeit des Uebernatürlichen, Transzendenten klar machen, ihm aber gleichzeitig auch zeigen, dass die Religion bestritten, «kontestiert» werden müsse, (vielleicht auch, dass sie immer ihre Bestreiter hatte.) Er sieht offenbar im Verhältnis des Menschen zur Religion einen ständigen Prozess, in welchem sich Ankläger und Verteidiger gegenüberstehen und der erst mit seinem Tode zu Ende geht.

Die beiden Helden des Films (darunter Laurent Terzieff) sind eine Art zeitlose Pilger, unterwegs von Paris nach St. Jakob de Compostello. Dabei treffen sie sowohl Christus und die Apostel als auch Gegner der herrschenden Religion, so einen häretischen Bischof aus dem 5. Jahrhundert, einen Jansenisten aus dem 17., den Grossinquisitor, den Marquis de Sade usw. Dabei werden Stellen aus Schriften und doktrinären Arbeiten der Ketzer zitiert, teilweise in Latein.

Dabei hat Bunuel darüber gewacht, dass sein Film zwar störe, aber nicht verletze (was nicht hindern wird, dass bestimmte Kreise von Sakrileg reden werden). Auch sein bekannter, sarkastischer Humor soll die Provokation, die der Film wie schon frühere von ihm zweifellos enthält, dämpfen. Er betont auch, dass er aus diesem Grunde den Schluss des Films geändert habe. Ursprünglich stellte er Christus und die Apostel dar, die zwei Blinden begegnen, welche um Heilung bitten. Das Wunder geschieht. Dann entfernt sich Christus mit den Jüngern, dabei einen Graben überquerend. Die Blinden folgen ihnen und stürzen hinab. In der neuen Fassung zeigt Bunuel die Blinden, wie sie mit ihren Stöcken am Grabenrand tasten, ohne dass erkennbar wird, ob sie das Hindernis nehmen oder hineinfallen werden.

Auch diesmal lässt Bunuels Film keinen Hauch von protestantischem Geist verspüren. Es wird auch hier deutlich, dass er von ihm überhaupt keine Vorstellung hat, weil dem spanischen Kulturkreis angehörend. Jesuiten und mexikanische Dominikanermönche haben Szenario und Dialoge kontrolliert. Ein Dominikanermönch, der den gesamten Dreharbeiten beiwohnte, meinte: «Dieser Film musste gemacht werdnen ,er nötigt Glaubende und Atheisten, alle Glaubensfragen zu stellen, denen aus intellektueller Bequemlichkeit sonst immer ausgewichen wird». Es lässt sich nur hoffen, dass bei dem Ganzen die Einsicht herausspringt, dass allein Christi Wort die uneingeschränkte Wahrheit enthält.

Aus der Filmwelt

SCHWEIZ

Die IV. Abteilung der Töchterschule Zürich hat ein Filmkunde-Obligatorium in Form einer Konzentrationswoche eingeführt. Für die Einführung in die Grundelemente des Films wurden Fachleute berufen, Gruppendiskussionen durchgeführt, Probleme der Filmkritik und des Fernsehens behandelt. Die Schülerinnen hatten über gezeigte Filme Ersteindrucksrapporte, Inhaltswiedergaben und Kritiken zu liefern, und ein kleines Treatment zu entwerfen.

DEUTSCHLAND

— Die zuständigen Behörden haben in Berlin fast ein Drittel der Studierenden der Film- und Fernsehakademie ausgeschlossen, weil sie bei einem Go-in in den Räumen der Direktion trotz dreimaliger Aufforderung nicht hinausgegangen seien.

Die Geburt des Film-Festivals

FH. Wie kam es einst zu diesen seltsamen Veranstaltungen, die heute immer mehr aus dem Boden schiessen, den Film-Festivals, viel geliebt und viel verdammt? Was wurde damit bezweckt und was war ihr anfänglicher Verlauf?

Das erste Filmfestival der Welt wurde 1932 in Venedig organisiert. Die später überall kopierte Idee entstand während eines Fussballmatches und wurde schnell realisierbar, weil beträchtliche kommerzielle Spekulationen dahinter standen. Für künstlerische Ziele gibt es nichts Gefährlicheres, doch «besteht die ganze Geschichte der Filmfestivals aus Absurditäten und Fausthieben gegen die gesunde Vernunft» (Quarantotto).

Es war der Bildhauer Antonio Maraini, der 1932 melancholisch dem Toben einer Riesenmenge zuhörte, die hingerissen im Fussballstadion dem Lederball nachschaute, der auf einer Wiese hin- und hergestossen wurde. Die Begeisterung der Massen für diesen kleinen Ball kam ihm ebenso kläglich wie lächerlich vor; war es wirklich unmöglich, sie für etwas Höheres einzusetzen, sie für künstlerische Ziele zu gewinnen? Doch wie konnten diese brüllenden Seelen von dem schmutzigen Spielfeld in die Nachbarschaft der reineren und edleren Gefilde der Kunst gebracht werden? Was braucht es dazu für Teufelslisten?

Eine bestimmte Art von Teufelei, mit der die Massen erreicht werden konnten, war vorhanden: die dunklen Säle der Kinos. Unter den Künsten war der Film die neueste, wenn er auch gerade damals im Italien Mussolinis im Argen lag. Ihn musste man heranziehen, ihn in Venedig in seinen besten und neuesten Exemplaren konzentrieren und alles als grosse Schau aufziehen.

In Venedig existierte seit Jahren die «Biennale», eine Folge von Ausstellungen und Veranstaltungen im Dienste der Kunst. Ihr Präsident, Graf Volpi di Misurata, gleichermassen künstlerisch wie kommerziell interessiert, war sofort für die Idee Marianis eingenommen. Eine «Ausstellung» von Filmen würde nicht nur der neuesten Kunst eine offizielle Weihe verleihen, und damit die einheimische Filmproduktion zu besseren Leistungen anspornen, sondern auch die wirtschaftliche Krise dämpfen helfen, von der die mächtige Hotelorganisation Venedigs seit dem Zusammenbruch von Walstreet 1929 und der politischen Entwicklung Italiens schwer bedroht, und deren grösster Aktionär Volpi war. Besonders auf dem Lido sah es schlimm aus, die beiden grössten Hotels, das «Excelsior» und das Badehotel beabsichtigten, das ganze Jahr mangels Gästen zu schliessen, und manch andere Häuser würden folgen. Doch ein Festival würde dem heruntergekommenen Film helfen, ebenso wie dem von den Millionären verratenen Lido. Die grossen Diven mit ihrer Schleppe von interessanten Skandalen würden die Massen aus den Sportplätzen herausholen.

Mariani erhielt den Auftrag, sofort die Sache weiter zu verfolgen, und begab sich nach Viareggio. Dort waren drei «Filmabende» mit neuen Filmen organisiert worden, um Schriftstellern Gelegenheit zu geben, in Diskussionen Stellung zu nehmen. Mariani konnte die Veranstalter davon überzeugen, dass es in Venedig mehr Geld gab, mehr Hotels und mehr Fremde.

So kam es bald zur Einigung, und am 6. August 1932 wurde auf dem Lido von Venedig das erste Filmfestival der Welt eröffnet. In der Eröffnungsansprache erklärte Volpi: «Dieses kühne Experiment, von dem ich hoffe, dass es von Dauer sein wird, konnte vor allem dank des persönlichen Interesses von Mussolini verwirklicht werden.» In der Tat hatte dieser, der sich gerne als Violinspieler und Mäzen der schönen Künste feiern liess, einer Veranstaltung für den Film nicht seine Zustimmung verweigern können,