

letzten Jahrzehnt so sehr auf Einsatz der Kirche in der Welt gedrängt haben, seit kurzem immer dringlicher eine reinliche Scheidung von geistlichem und weltlichem Bereich fordern. Darin liegt aber keine Umschwenkung und kein Gegensatz. Denn diese Scheidung scheint „Jeunesse de L'Eglise“ gerade darum so notwendig, weil der christliche Einsatz in der Welt ein solcher des Gewissens und nicht der festgelegten politischen oder gewerkschaftlichen Haltung sein soll. Während die Gruppen der sozialen und politischen Aktion sich auf ein bestimmtes Programm festlegen müssen, ist es das Anliegen dieser Gruppen, dem Christen die Gewissensfreiheit zum Einsatz in der Welt zu bewahren, so daß er als Christ nicht auf eine einzige Linie beschränkt ist, sondern seinen Einsatz im Kampf für das Reich Gottes auf den verschiedensten Linien vollziehen kann. Eben darum scheint ihnen der Schnitt, den die neue ACO zwischen weltlichem Einsatz und Apostolat gelegt hat, in vollem Umfange begrüßenswert.

Brief aus Italien: Über den italienischen Film

Die Anfänge der italienischen Filmkunst

Merkwürdig ist die Geschichte des italienischen Films. Zu Beginn des Jahrhunderts entstanden, machte er zuerst sein Glück mit den sogenannten „Leidenschaftstragödien“, die, wenn man sie noch einmal ganz reproduzieren könnte, heute die besten komischen Filme abgäben. Auch D'Annunzio versuchte sich mit seiner „Cabiria“ im Film, einem prunkvollen, raffiniert sinnlichen Drehbuch, das die damalige Filmtechnik nicht angemessen wiedergeben konnte. Nach dem ersten Krieg zeigten sich dann einige gute Ansätze. Künstler wie De Sica, Falconi u. a. traten hervor, die bewiesen, daß sie begriffen hatten, was für Möglichkeiten der Film bot. Doch zwei Umstände trugen dazu bei, daß der italienische Film sich im Ausland noch keinen Namen machen konnte. Der erste war der, daß die italienischen Filmschauspieler fast alle vom Theater kamen und sich nur sozusagen mit einer gewissen Herablassung den Anforderungen des Films, den sie für eine geringere Kunstgattung hielten, fügten. Die Theaterkrise war damals in Italien noch nicht mit voller Heftigkeit ausgebrochen; die bedeutenderen Schauspieler konnten, wenn auch mit staatlichen Zuschüssen, die jedoch nicht immer nach Verdienst, sondern häufig nach persönlichen Gesichtspunkten verteilt wurden, eigene Truppen halten, mit denen sie die Halbinsel durchreisten. Der zweite hemmende Umstand war dann die staatliche Kontrolle unter dem Faschismus, die alles verzögerte und viele Versuche erstickte. Das Ministerium übte die Kontrolle nicht selber aus, sondern gab die Manuskripte zur Überprüfung oder forderte einen Regisseur auf, einen Film zu drehen, ohne sich um dessen Eignung für einen besonderen Vorwurf zu kümmern, kurz, tat alles, um lebendige Initiativen im italienischen Filmschaffen zu lähmen. So kam es, daß in Italien unter dem Faschismus bis zum Krieg die amerikanischen Filme das Feld beherrschten und das Publikum von vornherein mißtrauisch war, sobald ein italienischer Film angekündigt wurde. Trotzdem gelang es einigen jungen Regisseuren, sich mit Geschick durch die Maschen der Zensur durchzuschlängeln und sich durch die Lebendigkeit gewisser Teile, wenn nicht des Ganzen eines Films,

durch die Frische und Sorgfalt der Einzelheiten, die in der Filmarbeit ein so wesentliches Element darstellen, einen Namen zu machen: so Camerini, Soldati, Lattuada und Blasetti. Diese verschafften sich Anerkennung bei allen, die einen Film unvoreingenommen ansehen können.

Praktische Lage nach Kriegsende

Nach dem letzten Krieg hat sich diese Lage natürlich völlig geändert. Es gibt keine behördliche Einmischung mehr, außer der der moralischen Überwachung; dafür haben die materiellen und technischen Schwierigkeiten — die Ziffern, auf die sich die Herstellungskosten eines guten Films belaufen, erscheinen dem Laien unglaublich — eine sofortige Wiederaufnahme des Filmschaffens hinausgezögert. Indessen wurden die Lichtspieltheater gleich nach Kriegsende wieder eröffnet, ja sie vermehrten sich zusehends, während die alten ruhmreichen Bühnen immer weniger Anklang beim Publikum fanden und sich leider oft genug in Kinos umwandeln mußten. Die Schauspieler brachten keine Truppen mehr zusammen, und viele von ihnen, auch die besten, spielen heute beim Film oder lesen im Rundfunk und können nur gelegentlich zur Bühne zurückkehren.

Neue Elemente im Nachkriegsschaffen

Inzwischen organisierte sich der italienische Film neu. Schauspieler und Schauspielerinnen gingen direkt zum Film, ohne vorher auf der Bühne gestanden zu haben; es erschien also eine Generation von Filmkünstlern, die von Anfang an auf die Möglichkeiten des Films eingestellt waren. Das ist vor allem für die weiblichen Rollen wichtig geworden: um eine große Schauspielerin auf der Bühne zu sein, ist es nicht nötig, schön zu sein, während das auf der Leinwand unerlässlich scheint. Vor dem Krieg konnte es geschehen, daß die Rolle einer verführerischen Frau einer Schauspielerin anvertraut wurde, die nicht verführerisch war; das wäre heute nicht mehr möglich. Außerdem aber hat sich der italienische Film im Verlauf verschiedener Versuche und Erfahrungen eine eigene stilistische Linie geschaffen. Das zeigt sich auch darin, daß er sich allmählich einen Namen und Erfolg im Ausland, ja sogar in Amerika errungen hat. Das Verdienst daran kommt einigen Regisseuren zu, die Themen von allgemein menschlichem Interesse gefunden haben, die sie dann in einer ganz besonderen, ganz italienischen Art mit hervorragenden Schauspielern ausgeführt haben.

Komiker und satirische Tradition

Besondere Erwähnung verdienen die großen Komiker, die nach all den Tragödien, die der alte italienische Film immer wiederholt hatte, nun den lebendigen Beweis von dem tief eingewurzelten satirischen Geist lieferten, der immer noch im italienischen Volk lebendig ist. Der bekannteste dieser Komiker ist Totò, der unermüdlich einen Filmstreifen nach dem andern schafft, ohne daß sich sein komisches Genie jemals erschöpft. Auch Aldo Fabrizi hat in der letzten Zeit eine internationale Anerkennung für seinen Film „Prima Comunione“ erhalten. Eduardo De Filippo, der große neapolitanische Schauspieler und Autor, bringt das Volk von ganz Italien zum Lachen mit seinem Film „Napoli Millionaria“. Mit der Zeit haben sich diese Komiker, denen es gelingt, den Menschen wieder etwas gute Laune zu geben, ein immer größeres Publikum gewonnen, das sich bei ihnen von dieser so schwierigen und

tragischen Welt erholt. Sie sind allerdings so typisch italienisch, daß sie sich wohl schwer ins Ausland exportieren lassen. Ein guter Teil ihrer Komik liegt darin, daß sie mit vollendeter Natürlichkeit ihren besonderen Landstrich verkörpern, der eine das Volk von Rom, der andere das von Neapel oder von Norditalien.

Die Entdeckung des einfachen Volkes

Mit ihnen ist das Volk, wie es arbeitet, sich müht und lacht, auf die Leinwand gelangt. Und damit allerdings gehören sie zu der großen Entdeckung des italienischen Nachkriegsfilms: dem Dorf, dem Volkstümlichen, der Folklore. Zum ersten Mal ist dieses volkstümliche Element, wenigstens zum Teil, in dem Film „Paisà“ eingefangen worden und hat dem italienischen Film internationalen Ruf eingetragen. Seither haben die Italiener das Volkstümliche auf der ganzen Halbinsel aufgespürt, auf Sizilien, auf Sardinien, ja auf den kleinen Inseln, wie z. B. auf Stromboli, das den Titel des berühmten italienisch-amerikanischen Films Rossellinis mit der Bergman abgegeben hat. Man kann nicht sagen, daß die Regie bei diesen Versuchen immer geschickt vorgegangen ist; auf der Jagd nach Charakteristischem, Typischem sind Szenen gedreht worden, die Italien als ein viel mittelalterlicheres Land erscheinen lassen, als es in Wahrheit ist. Doch ist diese „Entdeckung“ noch längst nicht ausgeschöpft, und vielleicht bleibt sie bei einem so individualistischen Volk wie dem italienischen auch tatsächlich unerschöpflich.

Auf diesem Gebiet haben die italienischen Regisseure einen andern genialen Einfall gehabt, der anfangs große Schwierigkeiten zu bieten schien, sich dann aber reich an erfreulichen Überraschungen erwiesen hat: die Verwendung von improvisierten Schauspielern, die an Ort und Stelle engagiert wurden und oft nur bei einer Episode in einem einzigen Film mitspielten. Das scheint fast unmöglich, ist aber wahr. Die Italiener mit ihrer spontanen und ausdrucksvollen Mimik haben einen angeborenen Theaterinstinkt, der in Aktion tritt, wenn irgend ein beliebiger Mann aus dem Volk von einem Augenblick zum andern die Hauptrolle in einem modernen Film übernehmen soll: mit einer Natürlichkeit, die mancher Schauspieler erst nach jahrelanger Ausbildung und Erfahrung erwirbt, versteht er auf der Leinwand zu rezitieren. So hat sich die Entwicklungslinie der Schauspielkunst im Film zwischen der ersten und der zweiten Nachkriegszeit also logisch vollendet: zuerst die absolute Vorherrschaft der Berufsschauspieler vom Theater, jetzt das plötzliche Auftreten von Gelegenheitsspielern. Ein Musterbeispiel bietet vor allem der Film, der im vergangenen Jahr so großes Aufsehen in aller Welt gemacht und den höchsten Filmpreis Amerikas erhalten hat: der Film „Fahrraddiebe“ (Ladri di biciclette), dessen Erfinder und Regisseur Vittorio De Sica ist.

Der Film „Fahrraddiebe“

Ein interessantes und wichtiges Element dieses Films liegt darin, daß er nach dem halbautobiographischen Roman eines Schriftstellers geschaffen worden ist, der zugleich Maler und Aquarellist ist und dessen Name in der italienischen Kunstgeschichte lebendig bleiben wird: Luigi Bartolini. Ein Vergleich zwischen dem Film und dem Roman ergibt, daß keine direkte Abhängigkeit besteht. De Sica hat dem Buch Bartolinis die Anregung entnommen, nämlich die Geschichte dieses Fahrraddiebstahls, der einen Mann fast um den Verstand bringt, ihn mit einer Art Be-

sessenheit erfüllt und ihn treibt, dem Schatten des Vehikels in jede Sackgasse, jeden Winkel, in das verwickelte Spiel der Komplizenschaft der Diebe nachzujagen — ein offenbar wirklichkeitsgetreues Bild Roms unter der Besetzung der Alliierten, die nur daran dachten, den Krieg zu beenden, von der Bevölkerung nicht „belästigt“ werden wollten und sich um die Ordnung des täglichen Lebens und den Schutz der Gesetze nicht weiter kümmerten. Aus dieser grauen Umgebung geht der Protagonist hervor, ein armer arbeitsloser Arbeiter mit Frau und einem Söhnchen, der das Glück hat, schließlich bei einer Firma angestellt zu werden, die sich durch Ankleben von Manifesten an Mauern betätigt. Für diesen Beruf ist der Besitz eines Fahrrads unerlässlich, und der arme Kerl schafft es sich an, indem er die letzten Bettücher von zu Hause verkauft. Ganz glücklich beginnt er seine Arbeit, aber während er gerade auf der Leiter steht und eines der ersten Manifeste anklebt, kommt ein verdächtig aussehender Jüngling heran, faßt schon von weitem das Fahrrad ins Auge, stürzt sich plötzlich darauf und stiehlt es. Der Arbeiter läuft verzweifelt hinter dem Dieb her, wird aber von einem Komplizen abgelenkt und muß nun befürchten, wenn er das Rad nicht wiederfindet, seinen Verdienst wieder zu verlieren. Er berät sich mit den vertrautesten seiner Freunde — und nun folgt eine Reihe von Szenen, von denen eine köstlicher als die andere ist, mit den Versuchen, das arme Stahlrad bei den Lumpenhändlern wieder zu entdecken, da die Diebe häufig, damit ihre Beute nicht wiedererkannt werden kann, die Fahrräder auseinandernehmen und die einzelnen Teile an verschiedenen Orten verkaufen, wodurch das Suchen praktisch unmöglich wird. Doch dem Armen widerfährt in seinem Unglück geradezu noch ein letzter Hohn: während er durch Rom streift und die von den Dieben bevorzugten Orte aufsucht, taucht einen Augenblick gerade jener Jüngling vor ihm auf, der ihm sein Rad gestohlen hat. Es beginnt eine neue Jagd, bei der ihn sein kleiner Junge begleitet, der ihn nicht mehr verlassen will. Mit diesem Einfall hat De Sica eine besonders glückliche Hand gehabt: es ist ihm gelungen, einen Jungen aufzutreiben, der als Schauspieler die ganze Unmittelbarkeit besitzt, die Kinder häufig haben. Das psychologische Spiel im Ablauf der Szenen ist besonders fein, manchmal auch etwas grausam; denn schließlich wird der Dieb gefaßt, aber wer kann bezeugen, daß er gestohlen hat, wenn er das Rad nicht mehr bei sich oder in seinem Haus hat? Der Polizist, der zu Hilfe gerufen wird, erklärt dem Bestohlenen, daß er niemanden, auch wenn man weiß, daß er schuldig ist, ohne sichere Beweise verhaften dürfe. So hat auch diese Verfolgung dem armen Mann nur Enttäuschung gebracht; er ist jetzt auf dem Gipfel der Verzweiflung angelangt; in ungerechter Wut jagt er seinen Jungen weg, und beim Anblick eines schönen Rades wird er nun selber von der Versuchung ergriffen, zu stehlen. Er versucht es tatsächlich, aber da er nicht zum Dieb geboren ist, wird er sofort geschnappt und von dem Eigentümer mißhandelt, der ihn jedoch nicht ins Gefängnis bringen läßt. Das Schlimmste ist, daß sich diese Szene unter den entsetzten Augen des Kleinen abspielt, der nicht nach Hause gegangen ist. Der Vater ist gedemütigt, das Kind beleidigt durch den Zorn des Vaters; eine Art Zank bricht zwischen ihnen aus, und das Kind entfernt sich in der Nähe einer Brücke einen Augenblick vom Vater. Plötzlich hört man einen Schrei: es scheint, daß jemand am Ertrinken ist. Der Vater läuft verzweifelt herbei, weil er denkt,

es sei sein Kind, er brüllt und weint; aber gottlob, es ist nur ein Jüngling, dem es beim Baden schlecht geworden ist. Und da versöhnen sich nun die beiden wieder; der Vater erinnert sich, daß sein Kind noch nichts gegessen hat. Er trägt es voll Zärtlichkeit in eine Wirtschaft, wo sie die letzten Soldi ausgeben, um sich zu stärken. Und sie lächeln zusammen nach all dieser Traurigkeit.

Das typisch Italienische

In dieser Schlußnote schwingt ein Ton, den man sozusagen in allen italienischen Filmen von einigem Niveau finden kann. Selbst der kälteste Regisseur kann nicht umhin, diese Saite zu berühren: die Saite des Herzens. Natürlich besteht dabei die große Gefahr, sentimental und rührselig zu werden. Aber die ständige Übung hat gelehrt, mit Zurückhaltung vorzugehen, das Gefühl zu dämpfen, ohne es darum zu ersticken oder zu verbergen. Und diese zurückhaltende Wärme schimmert überall durch und gibt dem italienischen Film in seinen besten Augenblicken eine Intensität des Ausdrucks, die ihn als solchen beispielsweise vom amerikanischen oder französischen unterscheidet. Man kann sich fragen, ob sich in einem solch düsteren Bild der Unmoralität, wie es der Film „Fahrraddiebe“ zeichnet, nicht eine Gefahr birgt — aber in Wahrheit werden selbst die rohesten Szenen, die am schwersten zu ertragenden Geschehnisse von einer höheren Sittlichkeit überstrahlt, eben jener menschlichen Wärme, die in gewissen Augenblicken das Böse als eine geringere Episode im großen Rahmen des Guten erscheinen läßt.

Moralische Absicht und internationale Wirkung

Daß sich im übrigen De Sica mit dem Film „Fahrraddiebe“ einer moralischen Absicht zugewandt hat, beweist auch der nächste Film, den er kürzlich gedreht hat und der sicher auch einen großen internationalen Erfolg haben wird. Er heißt „Morgen ist es zu spät“ und behandelt mit viel Takt, mit Humor und zeitweilig mit verhaltener Dra-

matik das so wichtige Thema der sexuellen Erziehung der Jugend. In diesem Film hat De Sica eine wichtige Rolle als Schauspieler, ist aber nicht der Regisseur, wenn man auch seine Hand häufig im Szenenschnitt wiedererkennt. Die Erfahrung der „Fahrraddiebe“ hat es ihm ermöglicht, nicht nur einen, sondern mehrere Jungen zu finden, die vollendete Schauspieler sind. Die Hauptheldin ist ein etwas blutarmes Mädchen von kaum 19 Jahren, die aussieht, als sei sie noch nicht 17 und die wirklich erstaunlich in ihrer Rolle als kaum aufgewachtes Kind ist. Das Motiv mag an „Frühlingserwachen“ von Wedekind erinnern, aber mehr durch den Gegensatz: Das gefährliche Argument ist mit sehr verständnisvollem Ton behandelt. In gewissen Szenen dieses Films ist nur noch der Rahmen, die Stimme, das Milieu italienisch; das Problem ist allgemein menschlich und immer gültig. Eben daran erkennt man, daß De Sica sich bemüht, aus dem rein italienischen Milieu herauszukommen und zum internationalen Filmwerk vorzudringen. Und gewiß hat er zahllose Gründe, so zu handeln. Gegenwärtig ist De Sica dabei, einen weiteren Film zu drehen mit dem Titel „Morgen ist auch noch ein Tag“, dessen Thema der Selbstmord ist; und auch hier will er ein Übel bekämpfen, das in diesen Zeiten des Elends und der Verzweiflung in allen Ländern seine Ernte hält. Mit diesem Hinweis wollen wir nur unterstreichen, daß im italienischen Regisseur und Schauspieler, mehr oder weniger offen, tiefe moralische Anliegen wirksam sind. Und so scheint es denn, daß entgegen aller Erwartung auch der Film von der Moral erobert wird. Aber es ist eine Moral, die in der Kunst Gestalt werden muß, um sich dadurch allen Menschen und in jedem Lande spontan aufzudrängen. Sicher ist es kein Zufall, daß die „Fahrraddiebe“, nachdem sie den bekannten Erfolg in Amerika gehabt haben, jetzt den gleichen Erfolg in Rußland zu haben scheinen. So ist denn die Kunst eine der wenigen Dinge, die von den Moskowitern und den Newyorkesen auf die gleiche Weise verstanden werden.

Aus der Ökumenischen Bewegung

„Evangelium und Mythos“

Zum Hauptthema der evangelischen Theologie

Eine der interessantesten Bemerkungen des Heidelberger Gutachtens gegen die Dogmatisierung von Mariae Assumptio (vgl. Herder-Korrespondenz V, S. 147 f) war im Schlußteil der Vorwurf: „Die Dogmatisierung der Assumptio würde es daher den antichristlichen und achristlichen Leugnern der Offenbarung Gottes in der Geschichte erheblich erleichtern, die christliche Botschaft als Mythos abzulehnen.“ Was bedeutet dieser Satz? Er zeigt ein sehr schwieriges Krisenzentrum an, das die evangelische Theologie zur Zeit durchzustehen hat und das unmittelbarer an die Substanz greift als das umstrittene Thema „Kirche und Politik“ in der Frage Krieg und Frieden. Es ist indes kein Zufall, daß die entschiedenen Gegner einer sog. „christlichen Politik“ mehr oder weniger im Lager des Marburger Exegeten Rudolf Bultmann stehen, der im Jahre 1941 mit seiner Programmschrift „Neues Testa-

ment und Mythologie“ den seit langem drastischsten Angriff auf das kirchliche Bewußtsein der evangelischen Brüder geführt hat, just in einem Augenblick, als namhafte Vertreter der „Bekennenden Kirche“ eine sehr weitgehende Wendung zum katholischen Seins- und Glaubensverständnis vorzunehmen schienen. Diesen Einsatz muß man wohl beachten! Die Schrift führt den Untertitel „Die Entmythologisierung der neutestamentlichen Verkündigung als Aufgabe“ und erschien etwa gleichzeitig mit dem Kommentar über „Das Evangelium des Johannes“ (11. Aufl. Göttingen 1950), der am radikalsten von allen Werken Bultmanns die Entmythologisierung des Evangeliums und seine Interpretation auf einen gnostischen Existentialismus hin durchführt, jedenfalls sehr viel gründlicher, als es in dem kleinen Buch über „Das Urchristentum im Rahmen der antiken Religionen“ geschieht (Zürich 1949).

Die allein uns hier angehende Frage, auf die wir uns beschränken müssen, ist: Welche geistliche Kraft brachte die evangelische Theologie in diesem Jahrzehnt auf, um den