

IX. Film-Biennale in Venedig (19. Aug-4. Sept) ; Internationale Basler Filmwoche (9.-18. September)

Autor(en): **[s.n.]**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **8 (1948)**

Heft 13

PDF erstellt am: **16.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-965004>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Organ der Filmkommission des Schweizerischen Katholischen Volksvereins
 Redaktion: Dr. Ch. Reinert, Auf der Mauer 13, Zürich (Telephon 28 54 54-
 Administration; Generalsekretariat des Schweizerischen katholischen Volks-
 vereins (Abt. Film), Luzern, St. Karliquai 12, Tel. 2 69 12 · Postcheck VII 7495
 Abonnements-Preis halbjährlich für private Abonnenten Fr. 4.50, für filmwirt-
 schaftliche Bezüger Fr. 6.— · Nachdruck, wenn nichts anderes vermerkt, mit ge-
 nauer Quellenangabe gestattet

13 Sept. 1948 8. Jahrg.

Inhalt	IX. Film-Biennale in Venedig	} 57
	Internationale Basler Filmwoche	
	Katholische Filmarbeit hüben und drüben	62
	Kath.-protest. Zusammenarbeit auf dem Gebiete der Filmarbeit in Deutschland	63
	Kurzbesprechungen	64

IX. Film-Biennale in Venedig (19. Aug. — 4. Sept.)

Internationale Basler Filmwoche (9.—18. September)

1. Venedig

In festlichem Rahmen wickelte sich während siebzehn Tagen auf dem venezianischen Lido im „Palazzo del Cinéma“ die internationale Filmparade ab, die Filmschaffende und Filmjournalisten der ganzen Welt zum Gedankenaustausch und Fachgespräch vereinte. Mit etwas über vierzig vorgeführten Spielfilmen und gut hundert Dokumentarfilmen gab die IX Mostra Internazionale D'Arte Cinematografica einen Ueberblick über die internationale Filmproduktion, wie er nur bei einer solchen Massierung der Filme gewonnen werden kann.

Das venezianische Filmfestival war die Stätte des Entscheidungskampfes im Filmkrieg zwischen Europa und Amerika. Man darf von diesem Endkampf umso mehr sprechen, als sich die USA offiziell durch die „Motion Picture Association of America“ vertreten liessen, die von jeder einzelnen Firma und jedem grösseren unabhängigen Produzenten einen repräsentativen Film zur Vorführung übernahm.

Wir werden gut daran tun, die einzelnen Fronten aufmerksam abzuschreiten. Klar führte

England

die europäische Filmmacht an. Es zeigte sechs Filme, die, obgleich aus zwei verschiedenen Produktionsgruppen (Rank und Korda) und von sechs verschiedenen Regisseuren, die homogenste Beschiekung der Biennale waren. Die drei Rank-Filme sind drei Spitzenfilme, die Ranks Prinzip, seinen Künstlern die nötige finanzielle Basis zu schaffen, daraus aber kein Recht für eine artistische Beeinflussung abzuleiten, mit reichen Früchten belohnen. Nur so konnte eine Shakespeare-Verfilmung wie „Hamlet“ entstehen, die den Grand Prix der Biennale für den besten Film, die Preise für die beste Photographie (Desmond Dickinson) und die beste weibliche Darstellung (Jean Simmons als Ophelia) für England — und damit Europa! — sicherte. „Hamlet“ ist kein verfilmtes Theater; alle Möglichkeiten der filmischen Bildsprache

werden bis zum Letzten ausgenützt. Vorab eine flüssige, allein schon technisch bewundernswerte Kameraführung kreierte dieses Wunder. Wie schon im „Heinrich V.“ stilisiert Laurence Olivier und umgeht so alle Fussangeln, die der hochliterarische Stoff enthält. Von ähnlicher Seriosität des Artistischen, die wohl im „Hamlet“-Film gewisse Freiheiten entschuldigt, welche sich Olivier gegenüber dem Shakespeare'schen Text erlaubt, ist die Verfilmung von Dickens „Olivier Twist“, die David Lean, nach den „Great expectations“ sich zum zweiten Mal an einem Stoff des englischen Meistererzählers versuchend, sehr formbewusst und sehr getreu der Grundstimmung und der Grundtendenz des Werkes unternimmt. „The red shoes“, der das Festival festlich eröffnete, ist ein farbiger Ballettfilm, dessen Rahmenhandlung man überstehen muss, um das zentrale, nach einem Märchen von H. C. Andersen adaptierte Ballett von den „roten Schuhen“ zu genießen: ein Novum in der Geschichte des Balletts wie des Films! Es bedeutet die Schaffung des echten Filmballetts, in dem Filmmöglichkeiten (vorab Einstellungswechsel und Montage) sowie Filmtechnik mit dem überkommenen Ballett zu einer völlig neuen, ungeheuer ausdruckskräftigen Synthese sich zusammengefunden haben. — Die drei Korda-Filme sind „Spring in Park Lane“, „The Winslow boy“ und „The fallen idol“. Erstere beiden zeigen die typischen Stilmerkmale des englischen Filmschaffens. Sie sind charmant, still, verhalten, unpathetisch. Nie wird geläutert und renommiert. Gerade ihnen gegenüber fällt „The fallen idol“ von Carol Reed auf. Der Stoff würde dieselbe Stille und Verhaltenseigenschaft des Formalen fordern; doch Carol Reed, dem noch „Odd man out“ im Kopf steht, versieht ihn mit allen Attributen eines Reissers.

Eine zweite Musterung gilt den Filmen des Gastlands:

Italien

Hier darf man nun wohl entschieden das aussprechen, was schon nach dem Locarneser Festival zu ahnen war: Mit der Spektakeltradition ist es im seriösen italienischen Filmschaffen endgültig vorüber. Der italienische Realismus, noch vor zwei oder drei Jahren als Neorealismus das Primat einer jungen, filmbewussten Avantgarde, ist ein integrierender Bestandteil des italienischen Filmschaffens geworden. Nur Alberto Lattuada verspätet sich mit „Senza pietà“, bei dem der Realismus noch zu realistisch anmutet und die Geschichte für die Form da zu sein scheint. Nachdem der Traum des Neorealismus ausgelebt ist, beginnen seine gewesenen Maestri zu experimentieren. „Amore“ heisst der neue Film Roberto Rosselinis. In zwei Episoden zeigt er die sinnlich-leidenschaftliche und die mütterliche Liebe. Der erste Teil, ein halbstündiger Telefonmonolog nach Jean Cocteau's „La voix humaine“, bleibt unfilmisches Experiment; der zweite Teil — „Il miracolo“ — verrät jene Rosselinische Freude an allen Randsituationen der menschlichen Existenz, die bereits einmal im „Germania, anno zero“ eine künstlerische wie menschliche Katastrophe zur Folge hatte. Ebenfalls den Weg des Experimentes beschreitet Luchino Visconti mit seinem „La terra trema“, der nur die erste Episode eines auf drei Teile berechneten Filmes ist, dennoch aber bereits fast drei Stunden dauert. Diese drei Stunden töten alle poetische Verdichtung, die in den ersten tausend Metern gelingen will. „Anni difficili“ von Luigi Zampa ist gewiss kein Meisterwerk, aber ein liebenswürdiger Film, der mit Lachen und Lächeln den Beschauer um alle Klippen steuert, die der Stoff: die Jahre des Faschismus! enthalten könnte. Dem mit den italienischen Verhältnissen Vertrauten fallen sogar zahlreiche satirische Töne in dem Film auf. „Sotto il sole di Roma“ erzählt frisch die Geschichte einer Jugend, die sich aus dem Schmutz der Umgebung zu einer gefestigten Lebensauffassung durchkämpft. — Weniger bedeutend sind „Fuga in Francia“ (ein Reisser von Mario Soldati, bei dem man schon froh ist, dass man sich nicht zu langweilen braucht und „Fantasmi del mare“ (ein missglückter Marinefilm).

hätte man eine überzeugendere Verstärkung der europäischen Kampflinien erwarten dürfen. „Dédée d'Anvers“ ist ein morbider Milieufilm, in dem wieder einmal mit Hafen, Nebel und zweifelhaften Lokalen Atmosphäre gemacht wird. Es kommt einem vor, dass hier in reichlich ausgefahrenen Geleisen der Run noch einmal versucht werden soll. Eine grosse Enttäuschung ist Jean Cocteau's „L'aigle à deux têtes“, — wenigstens für alle jene, die noch den Zauberer Cocteau kannten und ihn nun in dieser schmettrigen Verfilmung seines eigenen Theaterstückes als Bluffer und Feuerwerker wiederfinden müssen. Spannend berichtet „La bataille de l'eau laurde“ vom Kampf um das „schwere Wasser“, das für die Atomexperimente von entscheidender Bedeutung war. „Les paysans noirs“, die Erzählung von einem bösen afrikanischen Prinzen, der die de jure untersagte Sklaverei de facto mit grösster Grausamkeit beibehält, besticht zuerst durch den Reiz des Exotischen, beobachtet aber nicht die Oekonomie des Stoffes, sodass der Langeweile Tür und Tor offensteht.

Oesterreich und Deutschland

hatten im allgemeinen das zweifelhafte Vorrecht, zu diesem Festival das Problematische beizusteuern. „Der Prozess“ von G. W. Pabst, der gegen den Antisemitismus lärmig und theaterhaft vom Leder zieht und in jeder Weise am Ziel vorbeischießt, ist in der Schweiz bereits bekannt. Interessant war nun zu beobachten, wie ihn die internationale Filmpresse in Venedig aufnahm. Die Aufnahme war — unverständlicherweise — sehr gut. Eine italienische Jury erkannte Pabst gar den grossen Regiepreis zu und Ernst Deutsch den Preis für die beste männliche Darstellung als Tempeldiener Scharf. In erster Linie ist dies wohl auf die Klippe der Sprache zurückzuführen. Wie fast alle Filme in Venedig wurde auch „Der Prozess“ ohne jede Untertitel vorgeführt. Die italienische Jury war aber kaum des Deutschen mächtig, sodass sich ihre Betrachtungsweise von selber aufs rein Bildästhetische verschob. Besonderes Interesse kam diesem Film zu, weil er durchaus nicht der einzige Film der Biennale war, der den Antisemitismus anprangerte. Sogar in „Der Engel mit der Posaune“, einer mit grösstem Aufgebot bester österreichischer Darsteller (Paula Wessely u. a.) inszenierten bürgerlichen Generationengeschichte, wurde das Problem der Rassenhetze während des Dritten Reiches kurz berührt. Dieses war wiederum der Hauptinhalt eines dritten österreichischen Filmes, „Das andere Leben“, der nach einer Novelle Lernet-Holenias („Der 20. Juli“) adaptiert ist und wie diese an einer übermässigen Konstruktion der Handlung leidet.

Problematisch wird die Sache, wenn Deutschland „in jene Tage“ zurückblickt und in den „Morituri“ entdeckt, dass es eigentlich doch nicht so schlimm war. Der Film ist voll von Peinlichem, voll von Gewäsch über Internationalität und wahres Menschentum; er musste in Venedig vorab von denen, die unter der Kriegsfurcht des Dritten Reiches gestanden hatten, den Vorwurf des Opportunismus und der Hypokrisie in Kauf nehmen. Derselbe Vorwurf traf die „Ehe im Schatten“, ein DEFA-Film, der dem Andenken des Schauspielers Joachim Gottschalk gewidmet ist. Auch er berichtet von der beispiellos harten Rassenverfolgung, der sich im Dritten Reich nicht nur die Juden ausgesetzt sahen, sondern alle, die mit Juden in naher Beziehung standen. Er begnügt sich mit blossem Bericht, beschönigt nichts. Als Schweizer ist man in der Beurteilung solcher Filme etwas befangen; doch scheint mir, dass man diesem Film kaum den Vorwurf des Opportunismus machen kann, denn verboten wird man es ja dem neuen deutschen Filmschaffen nicht können, zu zeigen, dass es auch in den Zeiten deutscher Barbarei deutsche Menschen gab, die sich und ihre Menschlichkeit rein bewahrten. Immerhin sollten die Deutschen, wenn sie sich an solche Stoffe machen, etwas mehr Taktgefühl zeigen. Unverfänglich ist in dieser Hinsicht der dritte deutsche Film, „Finale“, ein stilles und liebenswürdiges Werk, das nicht zu den grossen Filmen zählt, aber nichtsdestoweniger um seiner positiven Haltung willen unsere Anerkennung und Unterstützung verdient.

In die europäische Phalanx stellten sich als

kleinere Filmnationen

nicht nur Schweden mit zwei durchschnittlichen Werken („Kvinna utan ansikte“, „Musik i mörker“), Belgien mit einem Schmugglerfilm „Passeurs d'or“, Polen mit zwei hochstehenden Zeitfilmen, denen die erlebte Wahrhaftigkeit als ein Zeichen still-leidender Anklage eingebrannt ist („Die letzte Etappe“, „Die Grenzstrasse“), sondern auch die Schweiz mit dem Streifen „Die Gezeichneten“, der als Film im Problem die Präentionen des Europäischen haben darf. Der Film fand eine gute Aufnahme; er erhielt nicht nur eine Medaille der Biennale, sondern auch eine „ehrende Erwähnung“ der Jury des OCIC (Office Catholique International du Cinéma).

Wir übergehen die Filme, die Argentinien („Dios se 10 pague“), Mexiko („Maclovia“, „Nocturno de amor“) und Marokko („Noces de sable“) an der Mostra präsentierten, um nun auf die Beschickung

Amerikas

zu kommen. Von den elf gezeigten Spielfilmen verdienen nur wenige eine detaillierte Betrachtung. „Treasure of Sierra Madre“, eine der grossen Leistungen des amerikanischen Films, ist bereits in der Schweiz angelaufen. Mit „Melody Time“ schenkt Walt Disney den Filmfreunden einen neuen abendfüllenden Zeichentrickfilm in der Art von „Make mine music“. „Gentleman's Agreement“ ist der Oskarpreisträger 1947. Ein Film gegen den Antisemitismus, der, was er im filmischen Bereich durch Ueberbetonung des Dialoges verliert, in der stillen und an die Wurzeln des Problems im Alltag gehenden Betrachtung gewinnt. Er ist ein angenehmer Gegenpol zum „Prozess“. „Macbeth“ ist ein Werk Orson Welles' nach der bekannten Tragödie Shakespeares. Welles experimentiert, indem er einen abstrakten Film schaffen will. Die Szenerien — wilde, zerklüftete Felsen — sollen nur expressionistische Gestaltungsmittel sein. Doch sie sind zu naturalistisch, zu wenig stilisiert, als dass sie sich zu diesem Zwecke einspannen liessen. Der Film bleibt nicht zuletzt wegen einer steifen Kameraführung Theater. „The fugitive“ ist wohl das überzeugendste Werk des amerikanischen Films, das in Venedig zu sehen war. Die Jury des OCIC, deren Präsident der Redaktor des „Filmberaters“ war, bezeichnete ihn unter allen Filmen als denjenigen, der am besten geeignet erscheint, die Menschheit geistig und moralisch zu fördern“. Ein Werk John Fords, das von einem Priester erzählt, der in einem kirchen- und gottfeindlichen Land verbotenermassen pastoriert. Der Film gibt die Ursituation des Flüchtlings wieder, die eine besondere menschliche Vertiefung erfährt durch die Tatsache, dass der Priester sich fürchtet. Ja er flieht aus seinem Lande. Doch eine List, die an sein priesterliches Pflichtgefühl appelliert, treibt ihn zurück — in die Hände seiner Feinde. In der Nacht vor der Hinrichtung bezwingt er seine Furcht: er findet sich selber. Die Erzählung ist in einer grossartigen Bildsprache gestaltet. Die Hauptrollengestaltung durch Henry Fonda wird man nie wieder vergessen. Die Auszeichnung, die dieser Film durch das OCIC erfahren hat, ist ein Markstein in der katholischen Filmarbeit: einmal mehr wird dadurch dokumentiert, dass ihre Aufmerksamkeit in erster Linie dem menschlich wahren und künstlerisch auf einem diskussionswürdigen Niveau gestalteten Problemfilm gehört. — Weitere Filme aus Amerika sind: „The big clock“ und „Double life“ (beide „gut gemacht“), „Duel in the sun“ (die Verschleuderung von Geld und guten Darstellern an eine sündhaft lange und unwahre Story), „National Velvet“ (eine bereits vor Monaten in der Schweiz gezeigte Kinolieblichkeit, die die MGM als für ihre Produktion repräsentativ nach Venedig schickten), „Strange Victory“ und „To the ends of the earth“ (eine Rauschgiftaffäre, zur gähnenden Langeweile zerredet).

*

Nachdem wir nun sorgfältig die amerikanische und die europäische Front abgeschritten haben, dürfen wir ohne kontinentalen Hurratriotismus das Ergebnis des Filmkrieges Europa-Amerika mitteilen:

Amerika ist Europa unterlegen!

Dies ist die Hauptbilanz des venezianischen Festivals: Jeder europäische Spitzenfilm ist dem amerikanischen Spitzenfilm über und jeder europäische Durchschnittsfilm hat dem amerikanischen Konfektionsfilm manches voraus. Amerika trägt heute mehr denn je am Fluch der Technik, des überorganisierten Produktionsprozesses, der jeder künstlerischen Individualität spinnefeind ist. Ein Grossteil der amerikanischen Produktion segelt unter der Flagge „gut gemacht“; darunter verstehen sich eine gewandte Technik, ein gutes Stück geläufiger Drehroutine, aber auch das Fehlen jeder persönlichen Aussage des Regisseurs. Aber mit diesem Ergebnis vermittelt das Festival einschränkend auch einige andere: es ist unstatthaft, den amerikanischen Film über einen Leist zu schlagen. „Treasure of Sierra Madre“, „Melody Time“ und „The fugitive“ bezeugen ein waches künstlerisches Gewissen: keine Regel ohne Ausnahme. Und ein weiteres: Der europäische Film ist zwar seit Kriegsende erstarkt; aber gerade in dieser Erstarkung liegt die Gefahr verborgen, ebenfalls einer gefährlichen Erstarrung anheimzufallen, die zur Unfruchtbarkeit führt. Und ein drittes: den Sieg, den Europa erfochten hat, hat es in erster Linie einer einzigen Filmnation zu verdanken: England. Man wird diese Einschränkungen beherzigen müssen, bevor man dem europäischen Filmschaffen als dem Ausdruck einer von der amerikanischen grundverschiedenen Mentalität den Siegestrunk kredenzt.

2. Basel

Nach einem Rattenschwanz von ausländischen und inländischen Festivals melden sich jeweils die Basler noch mit ihrer Internationalen Filmwoche. Sie vermeiden es, den Propagandagaul vor ihr originelles Gefährt zu spannen: der Eindruck des Kommerziellen kommt nirgends auf. Eine Anzahl der grösseren Kinos Basels stellt sich den Veranstaltern zur Verfügung: während einer guten Woche spielen sie schweizerische Erstaufführungen und geben damit einen ausgezeichneten Querschnitt dessen, was die Basler (und die übrige Schweiz) von der begonnenen Filmsaison zu erwarten haben. Auf die Filme braucht hier nicht eingegangen zu werden, da sie mit wenigen Ausnahmen bereits in Locarno und Venedig zu sehen waren und sich deshalb in unseren Festivalberichten finden. Doch darf ruhig im allgemeinen darauf hingewiesen werden, dass die Programmation, die auf Welturaufführungszauber und ähnliche Gaukeleien verzichtet, die Linie des guten, künstlerischen Films beobachtet und wohl die rundeste, erdachteste einer internationalen Filmschau ist.

Auch dieses Jahr wurde ein Wochenende durch eine Reihe von Vorträgen über Film und ein anschliessendes Bankett aus der Veranstaltung hervorgehoben. Eine gleichzeitige Konzentration der Matinée-Veranstaltungen liess es dem Filmjournalisten wie dem Filmfreund verlockend erscheinen, für einige Tage nach Basel zu gehen.

Es ist ein Zeichen dieser Vorträge, dass in ihnen der Film auch grundsätzlich kritisiert wird. So konfrontierte Prof. Dr. E. Salin von der Universität Basel „Mimus und Film“. Aus einer ähnlichen soziologischen Situation und Aufgabe im Leben der Massen in der Antike und der Moderne leitete er die Rechtmässigkeit des Vergleichs ab. Doch will er auf keinen Fall die künstlerischen Möglichkeiten bei Mimus und Film auf dasselbe Niveau gestellt sehen. Der Film ist dem Mimus unterlegen, weil er am Fluch der Technik trägt. Der Film ist konserviertes Spiel, dem bei der Projektion alle Aktualität abgehen muss. Statt echter politischer Wirkung ist ihm nur die Möglichkeit der Propaganda gegeben. Weil der Film so eng an seine Technik geknüpft ist, teilt er auch ihr Schicksal. Der Fortschritt der Technik verhindert eine bleibende künstlerische Leistung. Alle jene früheren Filme, die wir bereits um ihrer Form und ihres Glaubens willen „Klassiker“ nennen, sind verstaubt und werden nicht mehr als Kunst erlebt. Wir brauchen uns mit diesen Ausführungen nicht auseinanderzusetzen; François Bondy, Redaktor der „Weltwoche“, unternahm es, zu Beginn seines Vortrages über „Phantasie und Dokument“ auf die kritischen Äusserungen des Vorredners temperamentvoll einzugehen. Es ist das Wunder der Filmtechnik, dem Film die Freiheit der Zeit und des Raumes geöffnet zu haben.

Immer wird ein technischer Fortschritt ein Rückschritt des Künstlerischen verschulden; doch kann er aufgeholt werden. In einigen Jahrzehnten wird die technische Entwicklung ihren Schlusspunkt gefunden haben und die künstlerischen Inhalte werden die Technik assimilieren und legitimieren. Die Möglichkeiten des Films sind von allem Anfang an auf die totale Wirklichkeit und die totale Phantastik angelegt. Die Unkunst siedelt sich zwischen beiden Polen an und gebärdet sich mythisch. Alle Dutzendfilme mit ihrem Starrummel und der prüden amerikanischen Filmerotik gehören in diese Klasse. Auch der Gangsterfilm entspringt einem Mythos; schlimm, wenn er mit pseudopsychologischer Einkleidung gebracht wird und damit alles Geheimnis verliert. — Das gescheite Referat verdient ein besonderes Wort der Anerkennung. Paul Rothenhäusler, der bekannte Filmkritiker der „Neuen Zürcher Zeitung“, teilte unter dem etwas hochtrabenden Titel „Philosophie des Films“ einige interessante Beobachtungen mit, wie sie dem Tageskritiker nach jahrelanger Arbeit sich aufdrängen müssen. Sie grenzen die Möglichkeiten des Films stark ein. Der Film ist auf das Wirkliche angewiesen. Das Wort ist bei ihm als Unkunst verschrien. Doch im Wort wohnt der Glaube ans Ich. Der Film zeigt den Menschen in seiner Bezogenheit, durch Milieu und Zeit begrenzt und bestimmt. Demgegenüber ist der Roman die Feste des Individualismus und des Subjektivismus. Dem Film ist eine gewisse Vergröberung und eine gewisse Veräusserlichung eigen. Das Optische spielt dem Ethischen einen Streich, indem es die Hierarchie des Photogenen, die Diktatur des Hübschen aufrichtet: Gutessehen und gutsein können fast ununterscheidbar zusammenfliessen. — Nat.-Rat Dr. E. Dietschi, Redaktor der „National-Zeitung“, legte das Problem „Film und Staat“ am Beispiel der Schweiz auseinander. Die schweizerische Filmpolitik nimmt ihren Ausgang bei der Gründung der schweizerischen Filmkammer im Jahre 1937. Die Aktivposten dieser Filmpolitik sind an einer Hand abzuzählen. Die Schweizerische Filmwochenschau gehört dazu sowie die Spielfilmkontingentierung und die Bewilligungspflicht — alle von grösster Wichtigkeit für unsere geistige Landesverteidigung gegen Ueberfremdung mit ausländischem Gedankengut. Für die Zukunft forderte der Redner zu Recht eine Intensivierung in der Behandlung des Problems. Er wies auch darauf hin, dass selbst ausgekochte Föderalisten dieses wichtige kulturpolitische Problem nicht zur Lösung für die Kantone reklamieren können; es ist zu brennend, zu gewichtig und für das gesamte Land zu uniform, als dass sich das föderalistische Prinzip rechtfertigen würde. G. G.

Katholische Filmarbeit hüben und drüben

Schweiz:

Am Montag und Dienstag, den 5. und 6. Juli, trafen sich die H. H. schweizerischen Bischöfe traditionsgemäss im Kloster Einsiedeln zu ihrer Jahreskonferenz. Wie schon früher haben auch dieses Jahr die Prälaten u. a. der schweizerischen katholischen Filmarbeit ihre volle pastorelle Aufmerksamkeit und wohlwollende Sorge geschenkt. Dem der Presse zur Veröffentlichung übergebenen Communiqué entnehmen wir folgenden diesbezüglichen Passus:

„Die schweizerischen Bischöfe nahmen u. a. einen Bericht des Filmsekretariates unseres Schweizerischen Katholischen Volksvereins entgegen. Gestützt auf das päpstliche Rundschreiben „Vigilanti cura“ bitten sie, dem Filmsekretariat alle Aufmerksamkeit und vermehrte finanzielle Unterstützung zu gewähren. Zur Belehrung über unsere weltanschauliche Einstellung zu Filmfragen und zur Förderung des guten Films empfehlen sie der Pfarrseelsorge die Abhaltung von „Filmsonntagen“.“

Office Catholique International du Cinéma:

Vom 28. August bis 1. September 1948 kamen in Venedig, im Rahmen der IX. Internationalen Filmbiennale, die Vertreter von 22 der O. C. I. C. angeschlossenen Länder aus Nord- und Südamerika, sowie aus allen Teilen des westlichen Europa zur jährlichen Tagung des sog. „Conseil Général“ (Generalversammlung) zusammen. Es