

# IV. Internationale Filmfestspiele Berlin

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

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Film und Radio mit Fernsehen**

Band (Jahr): **6 (1953-1954)**

Heft 23

PDF erstellt am: **08.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-963994>

## **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.

## Blick auf den Schweizer Film

VON DR. MARTIN SCHLAPPNER

### XI. WAS ZU TUN IST

Das ist der wesentliche Grund für die Krise, in der der Schweizer Film heute künstlerisch steht. Der Grund ist nicht darin zu suchen, daß es dem Schweizer Film an dem für die Dauer einer ersprießlichen Filmarbeit nötigen künstlerischen Hintergrund von Theatern, Literaten, Schauspielern, Regisseuren und technischem Personal und Nachwuchs fehlt. Es besteht kein Mangel an Regisseuren; ihrer gibt es zahlreiche, und wenn sie nicht in den Vordergrund einer im Film sonst gewohnten Bekanntheit oder gar Berühmtheit treten, so deshalb, weil ihnen von den Produzenten in der Art, daß dem einheimischen Künstler vorerst immer ein Mißtrauenkredit eingeräumt wird, die Aufgaben nicht anvertraut werden, an deren Lösung sie sich bewähren könnten. Die Folge ist, daß schweizerische Regisseure nur selten in die Lage kommen, Spielfilme zu schaffen. Sie müssen sich mit der Gestaltung von kurzen Dokumentarfilmen begnügen, die zwar eine Möglichkeit bilden, die filmischen Gestaltungsmittel zu erlernen und zu schärfen — also eine gute Schule sind —, die auch selbstwirkende kleine Kunstgebilde sein können und also die künstlerischen Gestaltungskräfte voll beanspruchen — die aber einem Filmschöpfer, der das Größere anstrebt, nicht volle Befriedigung gewähren können, weil sie im Auftrag von kulturellen Organisationen und wirtschaftlichen Unternehmungen hergestellt werden und so nur in seltenen Fällen zu reiner Entfaltung der künstlerischen Möglichkeiten gelangen.

Auch drückt sich die künstlerische Krise nicht dadurch aus, daß ein zahlenmäßiger Mangel an Schauspielern bestände; wir haben davon gesprochen. Viel eher wäre zu vermuten, man werde eines der Gründe für diese Krise darin habhaft, daß bei den meisten Filmen der gleiche Name des Drehbuchautors immer wiederkehrt. Das hat seine Ursache nicht einzig darin, daß dieser Autor der einzige wäre, der für den Film schreiben könnte; er ist nur der einzige, dessen Filme bisher im Inland und im Ausland einen gewissen Erfolg gehabt haben, so daß er in die Rechte der Ausschließlichkeit getreten ist. Daß man ihm diese Rechte zubilligt, wurzelt in dem Mißtrauen, daran zu glauben, daß es Schriftsteller gibt, die geeignet und willens wären, für den Film zu schreiben. Andere Autoren, denen man — auf Grund früherer Beiträge — den Entwurf eines Filmes zutrauen kann, kommen nicht zum Zug, und da man sich auch nicht die Mühe nimmt, Schriftsteller, die durch ihre stilistische Eigenart für den Film in Frage kämen, in die Arbeit des Filmautors einzuführen, wurde ein Vakuum geschaffen, das die künstlerischen Kräfte des schweizerischen Schrifttums im Film lähmlegt. Es ist eben bequemer, in den Geleisen des Gewohnten und bisher einigermaßen Erfolg bringenden zu verharren, als den Mut aufzubringen, das Ungewohnte einmal zu unternehmen.

Das Gewohnte: Filme mit humanitärem Gesinnungsgehalt oder schwankartigem Spielcharakter. Diese Art wird es immer geben, jene Art aber, die Art des Films mit humanitärem Gesinnungscharakter ist schweizerisch zweifellos, doch nur insofern, als sie ein ideal Erstrebt, das in unserem Volk lebendig ist, darzustellen sucht. Aber sie bringt nicht die ganze Schweiz zum Ausdruck, sie ist Teilaspekt, die nicht ganz frei ist von Selbstgefälligkeit. Auch Ferienlandschaft und Folklore sind nur Teilaspekte unseres Landes, und vielleicht nicht gerade die wichtigsten. Der Schweizer Film, will er künstlerisch nicht sterben, wird den Mut fassen müssen, das schwitzende Alltagsgesicht unseres Volkes darzustellen. Was die Engländer, die Franzosen, die Italiener, gelegentlich auch die Amerikaner, für ihre Länder leisten, wird auch die Schweiz im Film leisten können, wenn ihre Filmschaffenden die Zuversicht aufbringen, die Wirklichkeit zu begreifen. Die Stoffe liegen auf der Straße, die Themen springen einen an, es müssen sich nur die filmgeeigneten Schriftsteller finden, die sie erkennen, und die Filmschöpfer, die sie ins Werk zu setzen berufen sind. Jene und diese werden sich finden, wenn man sie finden will; denn sie sind da. Und unter ihrer Hand wird der Schweizer Film ein Film der Gestaltung des Immer-Menschlichen werden, das das Immer-Individuelle ist. Denn je individueller ein Kunstwerk ist, desto tiefer ist seine Wirkung verankert, und in der Gestaltung des Individuellen prägt sich das Nationale am reinsten aus, reiner als in der Programmidee, die zur Würde der Repräsentativität erhoben wird. Diesen Schweizer Film des Individuellen erwartet nicht nur das Ausland, ihn erwarten auch wir Schweizer.

### IV. Internationale Filmfestspiele Berlin

ms. Vom 18. bis 29. Juni fanden in Berlin die IV. Internationalen Filmfestspiele statt. Ein Festival unter vielen? Die Frage ist angesichts der Flut von internationalen oder zumindest international angeschriebenen Filmveranstaltungen berechtigt. Und die Antwort soll gewissenhaft gegeben werden. Die Filmwochen Berlin sind die einzigen in Deutschland veranstalteten, die vom Internationalen Filmproduzentenverband, der maßgebenden Instanz, anerkannt werden. Freilich dürfen in Berlin nicht, wie in Cannes und Venedig, Preise verliehen werden; es gibt also keine Jury. Oder gibt es diese Jury doch? Als einziges Festival kennt das von Berlin die Publikumsabstimmung: die Zuschauer bestimmen durch Abgabe ihrer als Stimmkarten geltenden Eintrittsbillette die Ränge der vorgeführten Filme. Wesentlich dabei ist nun aber, daß dieses Publikum nicht das gleiche ist, das sonst an Festivals auftaucht. Natürlich, es hat unzählige Filmkritiker darunter, und es gehören auch die Vertreter der Produktion dazu. Der große

Harst des Publikums indessen wird von «gewöhnlichen» Zuschauern gebildet: von Künstlern, Intellektuellen, den «kleinen Leuten», die einmal an etwas festlicheren Filmvorführungen teilnehmen wollen. Also ein durchaus «normales» Publikum. Und eben darum erhalten die Rangordnungen, die durch die Abstimmung ermittelt werden, ihren besonderen Wert. Welche Filme an die Spitze gestellt werden, ist im Zeitpunkt, da diese Zeilen geschrieben werden, noch nicht erkennbar, doch läßt sich auf Grund der Erfahrungen des vergangenen Jahres das Beste und Ueberraschendes erhoffen: ist doch im letzten Jahr der abendfüllende Dokumentarfilm «Magia Verde» an die Spitze gestellt worden, ein Ereignis, das deshalb bemerkenswert ist, weil hier zum erstmaligen ein Dokumentarfilm von einem vielschichtig zusammengesetzten Publikum deutlich bevorzugt wurde.

Aber die besondere Note erhalten die Berliner Filmfestspiele nicht allein durch diese Abstimmung. Was sie vielmehr noch auszeichnet, ist ihr politischer Sinn — politisch in jenem Verstande genommen, daß hier nun inmitten der sowjetisierten deutschen Ostgebiete die Freiheit des Filmschaffens in den freien Ländern der westlichen Welt dokumentiert wird. Die Filme aus dem Westen werden gleichsam auf die Riesenwand des Eisernen Vorhangs projiziert. Es werden Filme nicht nur in den beiden Theatern am Kurfürstendamm gespielt, vielmehr werden sie auch in dem BTL-Kino am Potsdamerplatz gezeigt, und zwar für die Bewohner Ostberlins. Man hat ermittelt, daß mehr als 20 Prozent der Filmbesucher des Festivals Ostberliner sind, und was das bedeuten will, wird sogleich klar, wenn man sich vergegenwärtigt, daß die in den Sowjetgebieten Deutschlands lebenden Menschen im allgemeinen von dem westlichen Filmschaffen abgeschnitten sind und die Verpflichtung haben, russische und ostdeutsche Staats- und Propagandafilme zu besuchen. Der Erfolg der westlichen Filme, die für die Ostberliner so etwas wie ein Schaufenster nach dem Westen darstellen, ist denn auch groß. Diese politische Bedeutung der Berliner Filmfestspiele wird indes noch erweitert. Auch gegenüber der russischen Besatzungsmacht soll dokumentiert werden, daß die Stadt Berlin, die in ihrer einen Hälfte dem Westen erhalten geblieben ist, sich dieser Bindung an die freie demokratische Welt bewußt ist und sie manifest pflegen will. So sind diese Festspiele eine Demonstration — eine Demonstration des Selbstbehauptungswillens, der Treue zum Westen, sie sind aber auch ein Appell an den Westen, Berlin in seiner schweren Lage nicht zu vergessen. Es hat drei Veranstaltungen dieser Art gebraucht, bis vor allem in Westdeutschland dieser Appell verstanden wurde. Die ausländischen Gäste waren stets zahlreich, die westdeutschen ließen etwas auf sich warten. In diesem Jahr sind sie in großer Zahl gekommen, und erstmals auch sind die Politiker Westdeutschlands erschienen. Bonn hat sich nämlich bereit erklärt, neben dem Senat der Stadt Berlin an die Kosten einen Beitrag zu leisten. Bonn hat auch die Bedeutung in politischer Hinsicht voll erkannt. So kam es, daß die diesjährigen Festspiele vom Bundesminister des Inneren, Schroeder, eröffnet wurden. Er sprach von der Aufgabe, die der Film habe: in der Form seiner künstlerisch gestalteten Aussage die Wirklichkeit des Lebens, und das heißt auch die Wirklichkeit des politischen Daseins in den Bereichen der Kultur und des Sozialen darzustellen; mit dieser Wirklichkeit in die Auseinandersetzung zu treten, die Auseinandersetzung auf der Ebene des Geistigen, Kulturell-Verantwortlichen und im Sinne der Humanität auszutragen. Auch der regierende Bürgermeister von Berlin, Schreiber, äußerte sich bei seiner Begrüßung in dieser Weise, und Bundeswirtschaftsminister Ehrhard sprach Worte, die den für die Konsolidierung der westdeutschen und namentlich berlinischen Filmwirtschaft vorgenommenen Maßnahmen galten.

Die Aufgabe, die in diesen Ansprachen für den Film formuliert wurde, ist vom französischen, englischen, italienischen und amerikanischen Film längst ja erfaßt worden: die Mahnworte richteten sich daher vor allem an die deutschen Filmschaffenden, die, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nach wie vor ihre Produktion auf die (angeblich und vorgeschobenen) Wünsche des deutschen Publikums abstellen und unermüdet Unterhaltungsfilme billigster Art drehen. Will das deutsche Publikum diese Unterhaltung? Wenn man so hinhorcht, kommt man fast zur Auffassung, daß es so sei. Filme, in denen man sich mit dem Erlebnis des Krieges und des Nachkrieges auseinandersetzt, erlangen nur geringen Erfolg. Will das deutsche Kinopublikum seine eigene Welt nicht sehen? Nein, sie wollen von dieser Welt, von der sie alltags nur Mühe, Sorge und Verdruß haben, abgelenkt werden; sie wollen sich «erholen», indem sie sich amüsieren, sie scheuen Auseinandersetzungen, sie mißbilligen, wenn sie zu der menschlich-politischen Einsicht ihrer Verantwortung aufgerufen werden. Bezeichnend etwa ist es ja, daß der vorzügliche deutsche Film «Weg ohne Umkehr» von Victor Kavas und Gert T. Buchholz kaum beachtet worden ist und daß daher die Ueberraschung nicht klein war, als diesem Film an der Eröffnung der Festspiele in Berlin der Filmpreis der Bundesrepublik Deutschland überreicht wurde. Daß dieser Film ausgezeichnet wurde, ist bemerkenswert und erfreulich, zeigt es sich doch, daß die Juroren des Deutschen Filmpreises von dem großen Ernst beeindruckt worden sind, der von diesem ungewöhnlichen, die Situation des geteilten Berlins an dem ergreifenden Schicksal eines russischen Offiziers und eines deutschen Ingenieurs darstellenden Filme ausgeht.

Aber weshalb denn haben diese Filme, die Aussage der Gegenwart sind und ihre Stoffe aus den Bereichen des Politischen, Kulturellen und Sozialökonomischen nehmen, so wenig Erfolg? Weshalb auch werden solche Filme nur vereinzelt, ja sehr vereinzelt gedreht? Die Frage wurde an der lebhaft geführten Diskussion «Was hat der Film mit Politik zu tun?» zwar gestellt, aber sie wurde nicht in der Tiefe beantwortet. Das ist begreiflich, denn es hätte wohl ein großes Maß an Selbstinsicht verlangt, zuzugeben, daß es die Not der Deutschen wieder einmal ist, die Dinge nicht so sehen zu können und zu wollen, wie sie wirklich sind. Sie verdrängen das Erlebnis des Krieges, sie verdrängen das Erlebnis der Nachkriegszeit, sie fliehen in die Flut der Unter-

haltung, und weil sie verdrängen, statt zu überwinden, indem sie nicht verarbeiten, was sie erlebt und erlitten haben, gelangen sie weder im Film noch in der Literatur, so wie etwa die Italiener und die Engländer, zu gültigen Leistungen der Kunst, in denen die Gegenwart und ihr Erlebnis ergriffen wäre. Wieder verfallen die Deutschen in ihre wohl angestammte Untugend, die Wirklichkeit des Lebens, ihres Lebens zu vergewaltigen. Sie träumen den Traum der Unterhaltung, der vergessenen macht, und baden sich im Schummerlicht der «Sterne über Colombo», wandeln im Klang der «Abendglocken» über «Die grüne Heide». Mitunter macht das, wir gestehen es freimütig, ungeduldig. Dabei ist es so, daß diese geistig-sittliche Situation von den Einsichtigen erkannt wird. Wir haben mit vielen Filmkritikern gesprochen, die diese Dinge berührten — berühren mußten angesichts der ausländischen Filme, die an den Berliner Filmfestspielen gezeigt wurden. Nun, beileibe nicht alle diese Filme sind künstlerisch wertvoll, beileibe nicht alle sind geschaffen worden aus kultureller Verantwortlichkeit heraus. Aber es hat doch zwei, drei große Filme darunter — erwähnen wir «Der Fall Maurizius» von Julien Duvivier (nach Wassermann), «La grande speranza» (Italien), «Einmal wirklich leben» (Japan) —, in denen die Probleme unserer Gegenwart oder des Krieges erläuternd dargestellt werden. Es hat auch Filme von künstlerischem Unterhaltungswert dabei, etwa den entzückenden Film David Leans «Hobson's Choice», Commencinis in der Schweiz bereits gezeigten Streifen «Pane, Amore e Fantasia», dann «Il Carusello Napolitano» u. a., und es gibt bedrückende Problemfilme, wie Frankreichs erregender «Le Défroqué». Bedeutende Kulturfilm, wie «The living Desert» von Disney und des Schweden Sucksdorff «Das große Abenteuer», zählen ebenfalls zu den wertvollen Filmen. Daneben gibt es zahlreiche Streifen, deren künstlerischer Ausdruck keineswegs jenen Rang rechtfertigen, dessen es bedarf, um als Beitrag an einem Festival gezeigt zu werden — aber das ist heute die Not aller Festspiele: es hat zu wenig Filme, um drei große internationale Festivals gebührend beschicken zu können. Was die meisten dieser Filme, die später in den Programmen der deutschen Kinos nur selten wieder erscheinen oder nur in der unmöglichen Adaption der deutschsprachigen Nachsynchronisation, indes zu beachtenswerten Beiträgen macht, ist der Umstand, daß das einheimische Publikum Werke zu sehen bekommt, die in der künstlerischen Qualität und im geistig-kulturellen Rang weit über den Filmen Deutschlands stehen. In diesem Sinn hat das Berliner Festival einen unschätzbaren Wert. Das Publikum wird geweckt, es geht die Kunde in alle deutschen Zeitungen, daß Filme eben doch etwas anderes sein können, als billige und eilig gemachte Unterhaltung. — Ueber die gezeigten Filme werden wir in späteren Berichten und Kritiken einzeln sprechen.

*Hinter den Kulissen:*

### Begegnung mit Richard Burton in Zürich

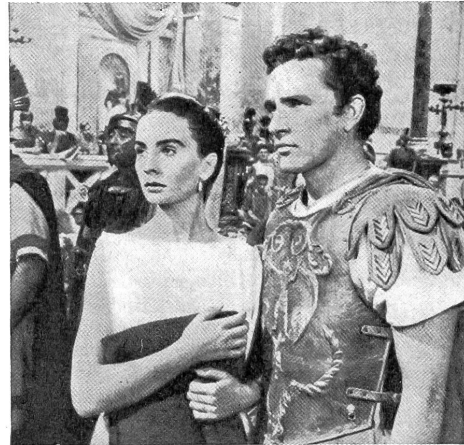
OC. Richard Burton, dieser 29jährige Sohn einer dreizehnköpfigen Walliser Bergarbeiterfamilie, heute einer der begehrtesten und erfolgreichsten Theater- und Filmschauspieler englischer Zunge, ist ein Mensch von bestechendem Charme, der allen Starallüren so vieler Bühnen- und Zelluloid-Helden vollkommen abhold ist. Dieser großartige «Hamlet»-Darsteller und «Star» des Old-Vic-Ensembles, der von Millionen Film Besuchern in der ganzen Welt vergöttert wird, für den die Hollywooder Film Mogule ihre lieblichsten Töne ansetzen, dieser Richard Burton hat nicht einmal den Genre eines Schauspielers. Man möchte ihn eher mit einem Sportler vergleichen, der seit einiger Zeit mit seinem Coiffeur auf schlechtem Fuß steht und darum in dieser «natürlichen» Aufmachung einige Zweifel über seinen Beruf aufkommen lassen könnte. Die Gelegenheit, ihn anlässlich seines Auftretens im «Hamlet» zu sprechen, durfte nicht ungenutzt vorbeigehen.

Auf die Frage, weshalb er die Rolle für den ersten Cinemascope-Film, «Das Gewand», übernommen habe, meinte er mit einem maliziösen Lächeln um seine Mundwinkel: «Ich habe dafür gekämpft wie ein Teufel. Ich wollte diese Rolle unter allen Umständen, und als ich endlich von Mr. Zanuck, dem Produktionschef der Fox, das OK erhielt, nachdem viel bekanntere Stars (z. B. Gregory Peck) für die Hauptrolle in Aussicht genommen worden waren, wußte ich, daß nun für mich die historische Stunde geschlagen hatte. Ich unterschrieb den Vertrag, bevor ich das Drehbuch überhaupt gelesen hatte, was mir auch nur einmal passieren wird...!» Daß die meisten Schauspieler nach Hollywood zu gehen wünschen, war uns nicht neu, auch daß die fürstlichen Honorare dabei die ausschlaggebende Rolle spielen, konnten wir vermuten, wir waren aber sehr erstaunt, von Mr. Burton zu vernehmen, warum er nach Hollywood ging: «Ich liebe meinen Beruf sehr, aber was mich noch mehr interessiert, ist die Filmregie!» Und dann erzählte er uns von seinem Projekt, in England Filme zu drehen, wobei sein erster Film sehr wahrscheinlich eine Uebersetzung des Romans von Hillary «Der letzte Feind» sein wird. Er ist sich bewußt, daß Kriegsfilm nicht mehr gefragt sind, und er weiß genau, daß der betreffende Film nur in England von Erfolg gekrönt sein kann. «Die Amerikaner wollen nämlich nicht daran erinnert werden, daß es auch englische Kriegshelden im letzten Krieg gab, womit der amerikanische Filmmarkt uns verschlossen sein dürfte.» Vom vielen Geld, das er in Hollywood verdient hat, konnte er bisher nur den kleinsten Teil für sich behalten, weil der Fiskus den Löwenanteil wegnahm. Falls er aber diese Summe für die Filmproduktion investiert, und sollte dieses Geld auch verloren sein, so besteht immerhin die Möglichkeit, daß ein guter Film bleibt.

Ende dieses Monats geht Burton nach Hollywood und hofft, daß der neue Film ein künstlerischer Erfolg sein wird. Der Vertrag mit der Fox verpflichtet ihn, einen Film im Jahr für diese Gesellschaft zu drehen. Dieser neue Film mit dem Titel «Prince of Players» ist die Filmbiographie des Schauspielers Edwin Booth. Die Story sei hervorragend, sagt Burton, und falls ein Regisseur vom Format eines Michael Curtiz Regie

führt, dürfte «Prince of Players» mehr als ein finanzieller Erfolg werden.

Vom Vertrag mit der Fox erzählt er die nachfolgend festgehaltene Geschichte: «Ich hatte einen englischen Agenten, der in meiner Abwesenheit die Verhandlungen mit dieser Produktionsgesellschaft führte. Zanuck ließ ihn zu sich kommen und offerierte ihm für mich einen Vertrag, der mich fest an die Fox band und mir jede Wahl des Stoffes untersagte. Immerhin war die offerierte Summe so hoch, daß der Agent



Richard Burton als bekehrter Hauptmann im Film «Das Gewand».

ohne weiteres annahm, daß ich den Vertrag akzeptieren würde. Als ich darauf nach Hollywood kam, wurde mir zum Abschluß des Vertrages gratuliert, worauf ich erklärte, ich würde diesen Vertrag nicht unterschreiben. Darauf großer Lärm bei der Fox, und ich wurde in einen Saal geführt, wo eine Unzahl von Rechtsanwältinnen mich erwarteten. Einer von ihnen sagte mir, ich hätte Mr. Zanuck die Hand gedrückt, was so gut wie eine Abmachung sei. Ich war wohl noch nie so wütend in meinem Leben und schrie: «Ja, ich habe Mr. Zanuck tatsächlich die Hand gereicht, aber um ihn zu begrüßen. Wenn Mr. Zanuck behauptet, ich hätte damit den Vertrag akzeptiert, was er bestimmt nicht getan hat, dann ist Mr. Zanuck ein Lügner.» Ich brauche Ihnen wohl nicht zu beschreiben, wie diese Bombe eingeschlagen hat. Immerhin ist dann auf persönliche Intervention von Mr. Skouras, dem Präsidenten der Fox, der Vertrag ungültig erklärt worden. Hollywood hat noch nie eine solche Geschichte erlebt!»

Es interessierte uns, ob der Einfluß der Hollywooder Klatschtanten, der sogenannten «Gossip-Columnists», wirklich so groß sei. Ob es möglich sei, wie behauptet wurde, daß die Ehe Orson Welles und Rita Hayworth damals an ihnen zugrunde gegangen sei. «Sehr wohl möglich», erklärte Burton, «ich kann Ihnen nur erzählen, was mir selbst passiert ist. Ungefähr in der Mitte der Drehzeit für «Das Gewand» mußte meine Frau Sybil wegen eines Todesfalles nach New York. Ihre Abwesenheit wurde von den Klatschtanten dahin interpretiert, ich hätte Beziehungen mit Jean Simmons, die mit mir die Hauptrolle spielte. Ich wußte zuerst überhaupt nichts davon, als ich plötzlich ein Telefon von meiner Frau aus New York bekam, die mich fragte, wer diesen Schwindel eigentlich losgelassen hätte.» Ob er denn Hedda Hopper oder Elsa Maxwell je begegnet sei, wollten wir wissen. «Ja», sagte Burton, «und man hatte mich gewarnt, diese Frau sei sehr gefährlich. Als ich nun hörte, Miss Hopper wolle mich sehen, wollte ich zuerst nichts davon hören. Meine Freunde bearbeiteten mich so lange, bis ich schließlich ein Telefon riskierte. Miss Hopper erwartete mich mit ihrer Sekretärin in ihrem Bureau. Letztere saß bereits an ihrer Schreibmaschine, um meine Aussagen zu typen. Eine Viertelstunde lang beantwortete ich mit ausgesuchter Freundlichkeit ihre Fragen und vermied irgendwelche Bemerkungen, die gegen Hollywood, seine Einwohner, Ike oder McCarty oder das 5. Amendement hätten interpretiert werden können. Doch plötzlich konnte ich es nicht länger aushalten, verlangte eine Flasche Scotch, und als Hedda Hopper in hohen Tönen von Larry (Laurence Olivier) sprach, brach ich los und zeterete gegen Larry, Hollywood und den ganzen Filmgeschäft. Als ich schließlich ziemlich mitgenommen Hedda Hopper verließ, im Bewußtsein, daß ich am folgenden Morgen mein Todesurteil in den Zeitungen werde lesen können, und mich deshalb anschickte, meine Koffer zu packen, las ich am anderen Morgen unter Hedda Hoppers Namen folgenden lapidaren Satz: «Mr. Burton hatte gestern nachmittag mit mir zusammen Tee. Er ist ein netter, junger Mann.» Ich war gerettet.»

Es scheint überhaupt, als hätte Richard Burton besonderes Glück. Als englischer Schauspieler, und erst recht als Shakespeare-Interpret, war Burton das vergötterte junge Genie der Kolonie. Wenn er spielte und ihm der Regisseur Anweisungen zu geben hatte, wurde er immer per «Sir» angesprochen und per «Wollen Sie bitte so gut sein» vor die Kamera komplimentiert. In Hollywood zählt ein berühmter Bühnenschauspieler mehr als der gefeiertste Film-Held.