Von Pistolen, Pferden und Stampeden [Fortsetzung]

Autor(en): **Schlappner, Martin**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Film und Radio mit Fernsehen**

Band (Jahr): **8 (1956)**

Heft 5

PDF erstellt am: **24.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-964136

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Von Pistolen, Pferden und Stampeden

Von Dr. Martin Schlappner

III.

Der Ruhm Broncho Billys begann zu verblassen, als Tom Mix, von dem die Sage geht, er habe die Phantasieerzählungen seiner Filme im voraus erlebt, dieweil er noch als echter Cowboy über die Viehweiden von Oklahoma ritt und angeblich die Banditen zu Scharen trieb, die Leinwand eroberte. Obwohl Broncho Billy eine eigene Produktionsgesellschaft gründete, um sich in dem Filmen und in der Gunst des Publikums zu erhalten, schlug Tom Mix diesen älteren Filmgaucho bald aus dem Felde. In Filmen, die 1910 bis 1914 die weiteste Verbreitung fanden und auch nach dem Ersten Weltkrieg noch einigen Triumph genossen, erschien er als ein gewandter und sehniger Reiter, stets auf einem weißen Pferd, das so berühmt wurde wie er selber; das weiße Pferd als das Reittier des untadeligen Helden hat sich bis heute erhalten, Symbol der Ritterlichkeit und selbst, dank seiner Klugheit, ein Ritter, der seinem Herrn in Drangsal und Verfolgung half — in dem Pferd «Trigger» des neueren Cowboys Roy Rogers, der ebenso mit seinem Tier verwachsen ist wie einst Tom Mix, dröhnt dieses ritterlichkluge Pferd noch heute über die Filmsavannen. Tom Mix, der fast zur Legende des Wilden Westens geworden ist — Repräsentant der mythologisierenden Bedürfnisses einer an echten, tieferen Mythologien armen Zeit —, schoß vom Sattel aus; er verließ den Rücken seines Pferdes nur, wenn es nötig war, die Schurken am Schanktisch des Saloons niederzuschlagen, und er schloß in den Ring derer, die es niederzuboxen und niederzuknallen gab, alle Bösewichter ein, die die Filmphantasie der Drehbuchautoren hergab. Tom Mix war der Rächer. Tausend für ihn bestimmten Toden entrann er, und dem Martertod am Pfahl im Indianerlager entging der nie Verzagte und immer Gewandte in jener letzten Minute, die hinreicht, die unerschrockene Männlichkeit zu beweisen. Wie alle die wilden Helden erstarrte auch Tom Mix zum Typus: er wurde der Typus des martialischen, aber ritterlichen Rächers, dessen Gerechtigkeitssinn der kindlichen Schaulust der Menge Befriedigung des Gemütes reichte.

Neben Tom Mix erschien bald ein anderer Cowboy auf der Leinwand. Er hieß William Shakespeare Hart und galoppierte als Rio Jim durch die Savannen. Er war ein Mann mit scharf geprägtem, sprechenden Gesicht. Deshalb schwieg er, und diese Schweigsamkeit, die ihn charakterisierte, machte ihn ebenfalls legendär. Er war ein geschmeidiger Mann, ein guter Darsteller und erschien daher nicht nur in einer Reihe von Serienfilmen, sondern auch in Westerners, die zwar wohl dem Unterhaltungsbedürfnis der Masse genügten, aber auch die delikateren Bedürfnisse der Anspruchsvolleren anzusprechen vermochten. Diese Filme, die in Europa erstaunlicherweise weniger Ruhm erlangten als die Reiterkalvakaden des Tom Mix, entstanden unter der Regie von Thomas Ince, dessen Bedeutung durch die Leistungen D. W. Griffiths, des Entdeckers des reinen Filmstils, etwas verdunkelt wird. Wiewohl Thomas Ince auf den Errungenschaften von Griffith fußte, kann man der Meinung sein, daß er gleich diesem ebenso Entscheidendes für den Film geleistet habe.

Griffith selbst, obgleich er die Grundlagen der künstlerischen Filmsprache erarbeitete, auf denen dann Thomas Ince weiterarbeitete, hat keinen Wildwester im engeren Sinne des Begriffes gedreht. Aber er hat mit seinem Film «Birth of the Nation», in dem er seinen lang erwogenen neuen Aufnahmestil verwirklichte und der ein sogenannter Filmklassiker ist, ein Thema aufgegriffen, das dann in mehr als der Hälfte der eigentlichen Westerner wiederkehrt: Hintergrund und Episoden des Sezessionskrieges, des größten nationalen Ereignisses nach dem Unabhängigkeitskrieg. Aber nicht deshalb, weil der amerikanische Bürgerkrieg in der Folge sehr oft den historischen Hintergrund für Wildwestepen — deren Helden, Banditen und Sheriffs in manchen Fällen geschichtlich beglaubigt, aber keineswegs historisch genau, sondern immer idealisiert dargestellt sind (Frank und Jesse James, Billy the Kid u. a.) — abgeben mußte, sondern vielmehr noch, weil Griffith mit seinem Film die Besonderheiten der Filmsprache kreierte, verdient «Birth of the Nation» an dieser Stelle erwähnt zu werden.

Griffith brach entschlossen mit dem bis dahin quantitativ überragenden Theaterfilm. Er ersetzte die mit dem Theater verwachsenen Berufsschauspieler durch neue Leute, denen er ein filmgerechtes Spiel beibrachte: Natürlichkeit, Verhaltenheit, Sparsamkeit in der Gebärde, schweigende Präsenz, Existenz. Zugleich revolutionierte er — den großen Russen vorgreifend und sie inspirierend — die Aufnahmetechnik, weil er als erster mit Hilfe des Films die sichtbare Umwelt des Menschen und dessen Beziehungen zu ihr entdeckte: die Bewegung des Menschen im Raum und in der Landschaft, den Rhythmus der Bewegungen, des einzelnen wie der Masse, den heimlichen Ausdruck des schweigenden Daseins. Nun wurden nicht mehr sukzessive Szenen vor einer starren Kamera abgespielt, sondern die Kamera wurde beweglich, die Distanzen begannen sich zu verändern, die Menschen wurden von vorne, von hinten, von oben, von der Seite her aufgenommen, die Kamera rückte nahe an die Gesichter heran, die Großaufnahme entstand und enthüllte das innere Sein, die seelische Differenzierung der Dinge, des Antlitzes. Mit der Beweglichkeit der Kamera war auch die Starrheit der Einstellung überwunden, die Einstellung wurde zu einem wesentlichen Gestaltungsmittel, indem sie den subjektiven Deutungswillen des Schaffenden offenbart. Die Bewegung der Kamera erlaubte die Wanderaufnahme: die Kamera streift an den Dingen vorbei, schafft, im Wechsel der schnelleren und langsameren Rhythmen ihres Wanderns, räumliche Beziehungen, reißt den Zuschauer in den Raum hinein, zwingt ihn, den Raum mit ihr zusammen abzusuchen, ihn zu erfühlen. Und mit der Montage, dem rhythmischen Kompositionsstil der Bilderfolge, erreicht der Film seit Griffith eine weichere Verbindung der Sequenzen, ermöglicht er optische Assoziationen, optische Gleichnisse, Abkürzungen, Begriffe des Sehens.

Alle diese optischen Ausdrucksmittel des Films, die sein eigentliches Element sind, hat der Wildwester, gerade weil er im Sinne Griffiths die Theaterthemen mied, in hohem Maße erprobt und auch zur Vollendung geführt. Die Entdeckung der filmischen, das heißt rhythmisch komponierten Bildsprache ging eng zusammen mit der Entdeckung des filmgeeigneten Milieus und des aus diesem erwachsenden Themas. Zugleich auch schuf sich der Wildwester — den darstellerischen Stil des Films überhaupt befruchtend — den wirklichen Filmschauspieler: den Schauspieler, der sich die Situation, die er zu spielen hat, denkt und denkend in sie einfühlt, vertrauend, daß so jener Ausdruck von selbst auf dem Gesicht erscheine, dessen die Kamera bedarf, die jede Uebertreibung der Mimik, jede Uebersteigerung der Gebärde, jede Unnatürlichkeit des Körpers unbarmherzig bestraft durch die aufdringliche Plakatierung. Der Schauspieler wird von der Kamera dazu erzogen, nicht mehr zu spielen, sondern einfach zu «sein». Seine Gegenwart ist bestimmend, sein Wirklichwerden in der Existenz.

(Fortsetzung folgt.)

Film im Morgengrauen

ZS. «Es hat nur eine einzige Mary Pickford gegeben», meinte einst Regisseur Cecil B. de Mille, der es wissen mußte, denn er war von Anfang an dabei. «Mit Hunderten von Filmschauspielerinnen hatte ich zu tun, aber ihr einzigartiger Charme ist mir nie mehr begegnet.» Kürzlich hat nun Mary Lebenserinnerungen herausgegeben, die stellenweise filmgeschichtliche Bedeutung besitzen. Schildert sie darin doch nicht nur (allerdings ausgiebig) ihre persönlichen Erlebnisse, sondern läßt auch den Geist jener Jahrzehnte erstehen, als der Film sich noch kaum über den Rang eines Jahrmarktvergnügens erhob und nur ganz vereinzelt seine künftige kulturelle Bedeutung geahnt wurde.

Mary Smith hieß das kleine Mädchen, das aus Kanada stammte und schon mit fünf Jahren zum Theater kam. Nicht aus Berufung, sondern

Mary Pickford, eine der ersten, großen Filmschauspielerinnen, hat ihre Erinnerungen herausgegeben. Hier hält sie sich mit ihrem Mann, dem Schauspieler Buddy Rogers, in England auf der Suche nach einer Schauspielerin auf, welche ihr Leben im Film darstellen könnte.