Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband
Band: 6 (1953-1954)
Heft: 30

Artikel: Deutsche Stummfilme in Venedig
Autor: [s.n.]
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-964053

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: 15.07.2025

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

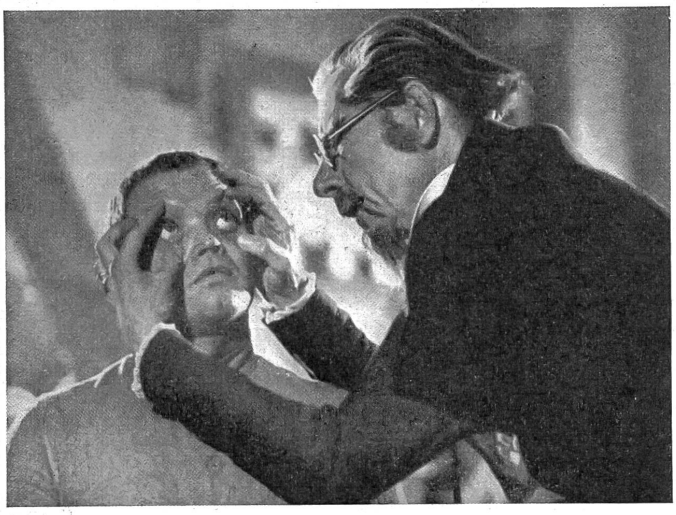
Themen und Tendenzen des sowjetdeutschen Films

Von Dr. Martin Schlappner

IV. Literarische Stoffe

a) Erster Versuch: «Wozzek.»

Es gehört zur Psychologie des Propagandisten, daß er sich auf unverfängliche Namen und Werke aus der Vergangenheit abstützt. Er hofft so, das Mißtrauen, dem er begegnet und dessen er gewahr wird, überwinden zu können. Aus diesem Grund zieht die Defa seit ihrem Bestehen literarische Stoffe zur Verfilmung heran — Stoffe, die eine politische oder sozialkritische Note aufweisen und aus denen die gewünschte Tendenz gewissermaßen legitim abgeleitet werden kann. Diese Tendenz wird durchgesetzt, und zwar auf jeden Fall; ob sie vordergründig oder hintergründig in Erscheinung trete, ist lediglich eine Frage der Geschicklichkeit, mit der Drehbuchverfasser und Regisseur am Werke waren. Am Anfang hatte die Defa sich noch bemüht, die Tendenz nicht handfest vordergründig werden zu lassen, sondern sie so weit als möglich in den Stoff hineinzunehmen. Das Beispiel für diese Cachierung der kommunistischen Tendenz in einem bekannten literarischen Stoff ist Georg C. Klarens Film «Wozzeck» (1947) nach dem Drama von Georg Büchner. Dieser Film war ein formales Experiment, das vor allem darin besteht, den Realismus, wie er im westeuropäischen, vor allem italienischen Film zum Stil geworden ist, zu widerlegen. Klaren knüpfte am deutschen Stummfilm — an Wegeners «Golem», Murnaus «Faust» und Wienes «Caligari» — an. Er machte sich von der Natur unabhängig, er wollte jedes Außen zu einem Innen machen, jede Linie der Architektur, des Bildes soll einem inneren Vorgang, einem Gefühl oder wenigstens einer Stimmung entsprechen. Klaren suchte, nach seinen eigenen Worten, die Wirklichkeit hinter den Bildern: «Es gibt nämlich nicht nur die Wirklichkeit, die wir sehen und greifen können, es gibt hinter dieser Wirklichkeit noch eine zweite, nicht weniger wirkliche Wirklichkeit, und diese Wirklichkeit ist, was wir Wahrheit nennen.» Die Handlung des Wozzeck wird nicht objektiv abgewickelt, sondern die Zuschauer werden durch Klaren dazu gezwungen, die Handlung subjektiv zu erleben, zu erleben, wie sie der Füsilier Wozzeck erlebt: die Umwelt und die Menschen in ihr sollen vom Zuschauer mit den Augen Wozzecks gesehen werden. Klaren bekennt sich zur völligen Subjektivität des Filmschöpfers, der mit seinen Bildern



Szene aus dem ostdeutschen Film «Wozzek», einem frühen, aber später von der Parteileitung verurteilten Filmversuch.

nicht Abläufe von Tatsachen vermitteln soll, sondern Gedankenketten und Gefühlsvorgänge nacherlebbar machen will. Diese «jenseitige» Wirklichkeit soll zum Bilde werden, und es ist zweifellos, daß Klaren dieser Stilwille zum überzeugenden Werk gelungen ist. Natürlich kann für den Beobachter Klarens Aussage, daß die Zukunft des künstlerischen Films nicht im «plein air» (der Italiener und Franzosen) liege, sondern im Atelier, wo es allein möglich sei, derart subjektive Schöpfungen zu vollbringen, nicht verbindlich sein. Klarens Auffassung von der Filmkunst ist eine Auffassung neben anderen: Zwischen dem platten Naturalismus, den er verpönt, und dem expressionistischen Stil seines Filmes gibt es noch andere Möglichkeiten, durch die der Film zur Kunst werden kann.

Weniger als Klarens Kunstauffassung fällt für uns seine politische Meinung in diesem Zusammenhang ins Gewicht. Er sagte zu seinem «Wozzeck» selber: «Der ‚Sumpf', an dessen Ufer der fehlgeleitete Revolutionär Wozzeck seine Liebe tötet, ist ja der Sumpf der damaligen — nur der damaligen? — sozialen Struktur, des Uebergangs der feudalen in die bürgerliche Gesellschaftsordnung, die den armen Kerl so weit gebracht hat.» Hier haben wir die Tendenz, die Klaren seinem Film mitgegeben hat (und die von unklar denkenden, westlichen, auch schweizerischen Filmkritikern, die sich auf ihre sogenannte Unabhängigkeit etwas zugute tun, nicht eingesehen wird). Klaren bekennt sich offen zum Tendenzfilm. Es gibt, so sagt er, kein Kunstwerk ohne irgendeine Tendenz. «Auch die meisten der scheinbar unpolitischen Filme ‚made in Hollywood' sind sehr geschickt getarnt, sie vertreten bewußt oder unbewußt eine Tendenz, die nämlich, und sei's nur in ihrer äußeren Aufmachung, die Vorzüge des Lebens in ‚gods own country' zu preisen. Woran liegt es nun, daß das Publikum diese Tendenz verdaut, beziehungsweise gar nicht merkt, während es die künstlerisch meist höher zu bewertenden Russenfilme sowie manche ganz ähnlich gelagerte Produktionen anderer Länder als ‚tendenziös' ablehnt? Es liegt nicht nur daran, daß jeweils ein Teil des Publikums anderer Meinung ist. Es liegt an der Ueberdeutlichkeit, mit der eine Tendenz vertreten wird, und an dem vielfach vorhandenen Mangel an Unterhaltungswert, was zur Ablehnung künstlerisch oft erstrangiger Filme führt. Jede Tendenz ist eine Medizin, und es liegt im Wesen der Medizin, daß sie nicht immer gut schmeckt. Bittere Pillen muß man mit Zuckerguß überziehen, um sie genießbar zu machen. Dieser Zuckerguß ist für den Film der Unterhaltungswert, ohne den die richtigste Tendenz ins Leere stößt, weil man sie einfach meidet, und was nützt die schönste Tendenz, wenn die Leinwand sie vor leeren Reihen predigt? Es ist ein Irrtum zu glauben, daß der Tendenzfilm, der künstlerische, der Weltanschauungsfilm den Unterhaltungswert entbehren kann, daß er darüber erhaben sein muß, spannen und entspannen zu müssen, ein ebenso verhängnisvoller Irrtum, wie der, zu glauben, daß man das Publikum auf die Dauer nur mit Unterhaltungsware befriedigen kann. Der Schöpfer des Christentums wußte sehr wohl, warum er seine Weltanschauung in Parabeln, in Gleichnisse kleidete. Weil er sie seinen Jüngern, die vorwiegend einfache Menschen waren, dadurch verständlicher, schmackhafter machte! Der ideale Filmstoff ist nicht ein Stoff, der zugunsten einer höheren Idee auf die üblichen Mittel des Unterhaltungsfilms, auf Spannung, Belustigung oder Rührung verzichtet, sondern ein Stoff, der diese Mittel erst recht zugunsten seiner Idee gebraucht und womöglich neue hinzufügt. Jeder langweilige Tendenzfilm, jeder Tendenzfilm ohne Unterhaltungswert diskreditiert nicht nur die Tendenz, der er dient, er schädigt das gesamte Bestreben derjenigen Unentwegten, die den Film noch immer und gerade jetzt und immer mehr als künstlerischen Faktor anerkennen. Jeder Unterhaltungsfilm aber, der nicht auf einer, sei's noch so kleinen weltanschaulichen Idee aufgebaut ist, wird an seiner eigenen Dürftigkeit zugrunde gehen, wenn es überhaupt möglich ist, einen Unterhaltungsfilm ohne irgendeine weltanschauliche Idee zu drehen.» (Fortsetzung folgt)

Deutsche Stummfilme in Venedig

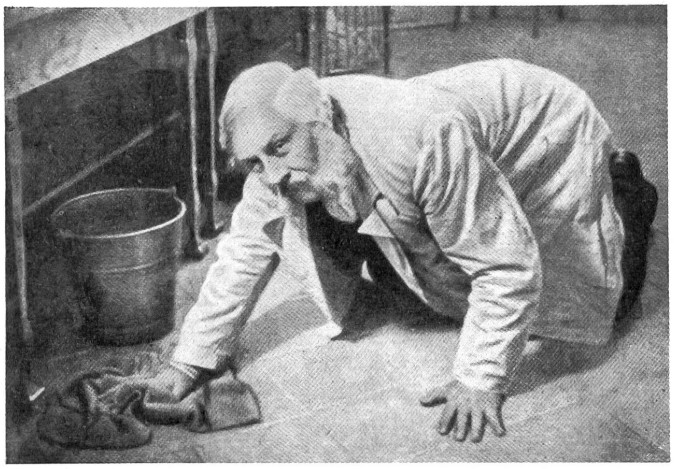
BH. Während der internationalen Filmfestspiele am Lido ist es Brauch geworden, an freien Nachmittagen Retrospektiven zu veranstalten. Im vorigen Jahr sahen wir Kostproben der fernsten französischen Film-Vergangenheit: Lumière und andere. Das diesjährige XV. Festival zeigte einige der besten deutschen Streifen aus der Zeit zwischen 1912 und 1927. Es war für Herrn Lavies, dem Leiter des Deutschen Film-Institutes Wiesbaden, keine leichte Aufgabe, das Material heranzuschaffen, da sich das ehemalige Film-Archiv der UFA im Osten und ein anderer Teil des historischen Materials in den USA befindet. Einige Streifen lieh er aus seinem eigenen Archiv her, andere wurden freundlicherweise von Holland und Dänemark zur Verfügung gestellt. Es handelt sich z. T. um recht mitgenommene Exemplare, von denen man nur wünschen kann, daß sie durch Doppelung der Nachwelt erhalten bleiben.

Denn es ist erstaunlich, wieviel uns diese stummen Streifen — so paradox dies klingt — zu sagen haben. Gerade die jungen Menschen, die diese Entwicklungsstufe nicht mehr miterlebt haben, sind besonders beeindruckt von den schauspielerischen Leistungen der damaligen Zeit. Es war geradezu auffallend, wie stark besucht die Veranstaltungen waren und wie mäuschenstill ein durchaus gemischtes, d. h. keineswegs rein-intellektuelles Publikum sich verhielt und welch herzlichen Beifall es zollte.

Gewiß, manche Gestalten wirkten lächerlich in Aufmachung und Bewegungen. Aber eigentlich nur die weiblichen. Es scheinen die

Affektbewegungen von Liebe, Trauer, Abscheu der Frau mehr dem modischen Zeitgeschmack unterworfen zu sein, als die der Männer. Oder ist dies auch dadurch zu erklären, daß speziell die männlichen Rollen von großen Künstlern von Rang gespielt wurden? Nein, auch eine Pola Negri, die mit ihren schwarzumränderten Augen ihre Zeitgenossen begeisterte, kann uns Heutige nicht unmittelbar ansprechen, wie es etwa Fritz Kortner, Emil Jannings, Paul Wegener, Conrad Veit zu tun vermögen.

Was uns wohl am meisten bei den gezeigten Filmen von damals berührt, ist die Meisterschaft, mit der das Irrationale, Uebersinnliche einbezogen wird. Wegener, der in dem Student von Prag (Stellan Rye, 1912) den Studenten und sein eigenes Spiegelbild spielt, um dessen Preis er seinen unermeßlichen Reichtum erwarb — ist ein unvergeßlicher Eindruck. Auch «Der müde Tod» (Fritz Lang, 1921) ist ein zeitloser Film. Der Tod, der die Seele heimführt, wenn die Kerze abgebrannt ist, und der der jungen Witwe, die absolut ihren Mann zurückfordert, die Aufgabe stellt, in dreifacher Verwandlung einen Menschen vor dem sicheren Tode zu bewahren. Wobei in dreifacher Variation die Unentrinnbarkeit des Schicksals auf eine noble Weise symbolisiert wird. Bildauffassung und Lichteffekte haben z. T. Bühnencharakter. Aber wir spüren die Ausdruckskraft der expressionistischen Malerei, die ihren Einfluß ausstrahlt. Vor allem auch in «Orlacs Hände» (Robert Wiene, 1925). Es ist die Geschichte eines Pianisten, der bei einem Eisenbahnunglück beide Hände verlor und dem ein Chirurg (so unwahrscheinlich es sein mag) die Hände eines anderen ansetzt, wird von der Wahnvorstellung verfolgt, daß dieser andere ein Mörder gewesen und daß der Fluch den Händen anhafte. Ein Schurke nutzt diese fixe Idee aus und verstrickt Orlac in eine Mordaffäre. Der Betrug wird aufgedeckt. Dem Beschauer bleibt das unheimliche Erlebnis der stummen Verzweiflung des Besessenen, der seine eigenen Hände vor sich her trägt, wie böse Fremdkörper. Gewiß, die Mimik wirkt auf uns übertrieben, exaltiert. Trotzdem kann man sich ihrer Suggestion nicht entziehen.



Aus dem alten deutschen Stummfilm «Der letzte Mann». Der frühere Hotelportier mußte seine Glanzuniform abgeben und niederste Arbeit verrichten, eine Glanzleistung von Jannings.

Auf einer anderen Ebene «Die Puppe» (Ernst Lubitsch, 1922), der Schwank von der Puppe, die keine Puppe ist, und die es fertigbringt, den Frauenverächter zu bekehren, eine beachtliche filmische Trick-Leistung. Gewürzt mit dem Humor des Berliner Schusterjungen und einem guten Schuß Ironie. «Der letzte Mann» (F. W. Murnau, 1924) in seiner unübertrefflichen Darstellung von Emil Jannings, ist nicht nur eine erstklassige realistische Milieuschilderung des Berliner Arbeiterviertels und der Luxushotel-Atmosphäre jener Tage, sondern eine humane Tragödie eines alternden Mannes, der seine stolze Portiersuniform ablegen muß und zum Abortwärter degradiert wird, worüber er nahezu zusammenbricht. Ein schwankhaftes, überflüssiges Nachspiel läßt dem «Letzten Mann» eine Millionenerbschaft in den Schoß fallen. Woraufhin er in dem feinen Hotel tafelt, Trinkgelder ausschüttet und vor allem den «letzten Mann» königlich bedenkt.

Es wurden Stimmen in Venedig laut, die enttäuscht von der ersten Woche des Festivals erklärten: Nicht nur der deutsche Film habe die Höhe von damals nie wieder erreicht, sondern die gesamten Streifen der gezeigten beredten und farbigen Weltproduktion könnten mit diesen stummen Kostproben der Vergangenheit nicht Schritt halten.

Aber zu Venedigs Ehrenrettung sei gesagt: die Preisträger liefen ausnahmslos in der zweiten Woche.

Ein Regisseur spricht über das Publikum

ZS. Wenn ein erfolgreicher Regisseur vom Format von Alex. Mackendrick («Whisky Galore», «Mandy», «Mann im weißen Anzug» u. a.) im englischen Radio das Wort über seine Arbeit ergreift, kann er des spontanen Interesses der Filmfreunde gewiß sein. Schade, daß er seine mit subtiler Ueberlegung und stiller Ironie gewürzten Ausführungen nicht in Buchform herausgibt; das gesprochene Radio-Wort verweht allzu rasch. Wir können hier nur einige Gedanken festhalten, die uns bedeutsam schienen.

Der Dichter, der Maler, der Bildhauer und der Komponist besitzen alle ein Vorrecht, das dem Filmregisseur abgeht: sie arbeiten als individuelle Persönlichkeiten. Sie können erklären: «Was ich geschaffen habe, ist mein eigenes, alleiniges Werk.» Wer sich aber des Zelluloids bedient, um sich auszudrücken, kann es nur als Teil einer Gruppe. Wer sich persönlich und individuell im Film selbst ausdrücken will, der ist gründlich am falschen Ort. Der Drehbuchautor z. B. ist nur einer aus einem Team. Er arbeitet gewöhnlich unter dem Produzenten, häufig eng mit dem Regisseur zusammen. Für das Publikum und die Filmkritik ist es meist unmöglich, in gerechter Weise zu beurteilen, wer für was verantwortlich ist. Die Ausnahmen bestätigen nur die Regel, etwa Chaplin, der selbst produziert, schreibt, Regie führt, spielt und die Musik komponiert. Auch Cocteau und Orson Welles sind in geringerem Grade dazu fähig. Solche Filme bilden dann Ausdruck einer einzigen Persönlichkeit. Aber diese Männer sind die wilden, unzähmbaren Elefanten des Films, die außerhalb des Films als einer Industrie stehen. Ihre außergewöhnlichen Fähigkeiten gestatten ihnen das. Für die nur Talentierten besteht wenig Hoffnung, dem Grundsatz «L'art pour l'art» nachzuleben und sich frei ausdrücken zu können. Eine materielle und alltägliche Welt wird hier immer einen Druck auf sie ausüben. Verglichen mit dem Theater, der Dichtung oder der Malerei ist der Film ein Kind, und zwar einer heutigen, industrialisierten, standardisierten Welt. Er ist im Zeitalter des Materialismus geboren worden, der von den andern Künsten bekämpft wurde. Er hat sich an diesen verkauft und wird sich nicht so bald wieder frei machen können. Denn was ihn außer der Eigenschaft eines Gruppenwerkes noch von den andern Künsten unterscheidet, ist das Geld. Bevor ein Produzent weiß, was er dafür bekommt, muß er die gesamten Produktionskosten ausgeben, die in die Millionen gehen können. Diese Summen hat er zu leihen, und zwar von Leuten, denen er keine oder nur sehr geringe Sicherheiten zu geben vermag, und deren Wagnis somit groß ist. Während er auf der einen Seite pures Gold in die Mühle hineinwirft, kommen auf der andern Seite einige Blechbüchsen mit Celluloid heraus, von denen kein Mensch weiß, ob sie auch nur die geopferten Gelder wieder einbringen. Der Produzent kann niemals nur künstlerischen Interessen dienen, er muß auch als halber Industrieller mit der andern Hand das wirtschaftliche Geschick einer Fabrik mit Hunderten von Technikern berücksichtigen.

Aber andererseits muß die große und komplizierte Filmherstellungsmaschine mit einer schöpferischen Idee gefüttert werden. Das Wort «schöpferisch» ist geeignet, bei den Filmschaffenden schweres Stirnrunzeln hervorzurufen. Es tönt leicht unanständig; man kann nicht künstlerische Fahnen vor einem Menschen schwingen, der große Summen riskiert. Da wir Regisseure mit dem Gelde von gutmütigen Verleihern arbeiten, müssen wir zum mindesten den Anschein erwecken, als ob wir vernünftige und vertrauenswürdige Charaktere wären, und nicht unsichere, unberechenbare Künstler. Wir spielen die gesetzten, gediegenen Könner, die Waren von Standard-Qualität hervorbringen, welche man überall verkaufen kann. Innerlich wissen wir allerdings, daß es keine Sicherheit für das gibt, was wir herstellen: die Unterhaltung, von Kunst nicht zu reden. Der schöpferische Mensch fühlt sich deshalb einsam bei uns. Das Bataillon von Technikern und die Geschäftsleute, mit denen er arbeitet, wollen nichts wissen von der Ungewißheit, dem Vagen, dem Gefühlsmäßigen, dem Phantasieren, das jeder künstlerischen Schöpfung vorausgeht. Wir stellen mit Massenproduktionsmethoden ein Massenprodukt für ein Massenpublikum her. Da liegt das Geld. Es ist praktisch ausgeschlossen, Gelder für Filme aufzutreiben, die nicht dafür geschaffen werden.

Die Schwierigkeiten werden aber noch größer, weil das Publikum nicht immer das gleiche bleibt. Doch davon das nächste Mal.