

60 Jahre Film : kleine Filmgeschichte [Fortsetzung]

Autor(en): [s.n.]

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Film und Radio mit Fernsehen**

Band (Jahr): **7 (1955)**

Heft 26

PDF erstellt am: **08.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-962800>

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.

60 Jahre Film

Kleine Filmgeschichte

II.

Schon 1903 wurde in Berlin die erste Filmverleihgesellschaft gegründet, deren Mitglieder sich aus Kinounternehmern zusammensetzten. Die Filme, die bisher jeder Kinematographenbesitzer von den Herstellern hatte käuflich erwerben müssen, wurden von der Gesellschaft erworben und allen Mitgliedern weitergegeben. 1907 hatte die französische Filmfirma Pathé bereits ein Kapital von sechs Millionen Francs, und in Berlin etablierte sich Asta Nielsen mit der Deutschen Bioscop-AG. In Wien war es Graf Sascha Kolowrat, der die ersten österreichischen Filme herstellte und später im Rahmen seines «Sascha-Film» bereits vor dem ersten Weltkrieg eine der ersten Wochenschauen der Welt brachte, die «Sascha-Woche», die ab 1915 zusammen mit «Messers Filmmagazin» die ersten Kriegsberichte von den Fronten der Donaumonarchie auf die Kinoleinwand brachte. Nach dem ersten Weltkrieg begann die große Zeit des Kinos. Aus Glashäusern und Schuppen wurden Filmateliers. Ein kleines Dorf unweit von Los Angeles begann Kilometer um Kilometer Zelluloid in die Welt hinauszuspähen — Hollywood. Kein Mensch hatte den Namen jemals zuvor gehört, aber die Kinoleinwand machte ihn zum Begriff. Babelsberg wurde zum deutschen Filmbabel, und in Sievering blühte nicht nur der Fliedler, sondern auch das Wiener Filmgeschäft — man drehte hier Riesensfilme, wie sie heute nur mehr in Hollywood oder Rom produziert werden, mit Monsterausstattungen und einem Riesenaufgebot an Statisten für einen astronomischen Kostenaufwand. Eine Pola Negri rollte als «Weib des Pharaos» ihre kohlrabenschwarzen Pupillen, ein Charlie Chaplin verursachte Erstickungsanfälle während anhaltender Lachkrämpfe, eine Henny Porten rührte zu Tränen und für die Aufrechterhaltung der Sicherheit im Wilden Westen sorgte Tom Mix. Werner Krauß und Konrad Veidt jagten dem Publikum im «Kabinett des Dr. Caligari» Gruselschauer über den Rücken. Greta Garbo ertete in der «Freudlos Gasse» jungen Ruhm. Als erstes Filmwunderkind rührte Jackie Coogan in «My Boy» eine Welt zu Tränen des Entzückens, und Asta Nielsen versuchte sich als «Hamlet» in der Hosenrolle des Dänenprinzen.

Mit fortschreitender Technik wurden Aufnahmen und Wiedergabe verfeinert und verbessert. Es gab Tricks, die das Publikum verblüfften. Namhafte Regisseure und namhafte Schauspieler gaben den Filmen ihr Profil und machten, daß man anfang, das Kino ernst zu nehmen. Die ersten großen, schön ausgestatteten Kinotheater gewannen ein besseres Publikum, so daß selbst eine Sarah Bernhardt und eine Duse es nicht mehr unter ihrer Würde fanden, zu filmen. Man sah Alexander Girardi und selbst Enrico Caruso, der sich auch als Schauspieler, versuchte, auf der Leinwand. In den Jahren 1926 bis 1928 hatte der Film eine künstlerische Qualität erreicht, die schlechweg nicht mehr überboten werden konnte. «Die Nibelungen», «Faust», «Metropolis», «Tabu», «Vatiète» mit Emil Jannings waren Filme, die man heute als klassisch bezeichnen kann. 1926 drehte Abel Gance seinen Napoleonfilm für Breitwand. Der Film, dessen Wirkung dem heutigen



Rudolf Valentino, in den zwanziger Jahren das Idol der Frauenwelt wie kein Schauspieler mehr nach ihm, im Film «Monsieur Beaucaire» kurz vor seinem frühen Tode (links).

Cinemascope etwa gleichkam, erlebte im Pariser Gaumont-Palast seine Welturaufführung auf einer dreißig Meter langen Bildfläche. Mit Hilfe eines Farbdruckverfahrens, dem Vorläufer des heutigen Technicolor, erzielte man schon farbige Filmkopien. In den Räumen des heutigen Wienzeilekinos in Wien etablierte sich das erste Kino der Welt, das plastische Filme spielte, und sich «Kino Plasticon» nannte. Der Erfinder des damaligen Verfahrens war gleichfalls ein Oesterreicher.

Das einzige, was dem Film noch zu seinem Glück fehlte, war der Ton, und den begann das veröhnnte Publikum bereits schmerzlich zu vermissen. Die großen Kinotheater beschäftigten Orchester, die sich sehen — oder besser hören — lassen konnten. In den kleinen «Floh-

kinos» betätigte ein Klavierspieler ein jammerndes Piano, und es kam vor, daß er zu einer Sterbeszene «La Paloma» und zu einer Szene am Traualtar «Auf in den Kampf, Torero» spielte. Freilich lieferten die großen Filmgesellschaften damals bereits Partituren zu Begleitmusikern, die eigens für die betreffenden Filme komponiert wurden. Ja, man ging sogar noch weiter und verfilmte Opern. Die Partien der auf der stummen Leinwand agierenden Personen mußten von im Orchesterraum postierten Sängern gesungen werden. Und damit ein synchrones Zusammenspiel erreicht wurde, lieferte die Produktionsfirma auch gleich den Dirigenten mit. Er wurde, nach Art des Fußtitels, als Brustbild in die Mitte des unteren Bildrandes einkopiert, und Musiker und Sänger hatten sich nach ihm zu richten. Die Sache hatte nur zwei Haken. Nummer eins — riß der Film und wurde er vom Vorführer geklebt, gingen jeweils etliche Bildchen — musikalisch ausgedrückt, etliche Takte — verloren. Nummer zwei — ein Großkino konnte sich für so eine «Filmoper» eine gute stimmliche Besetzung leisten. In den Provinzkinos aber stellte die Sänger meist der ortsansässige Gesangsverein, und der Genuß war dann keinesfalls mehr so vollständig, denn die Leute sangen oft so schön, daß es nicht mehr schön war.

Nicht lange, nachdem die Filmwelt den Liebling der Frauen, Rudolph Valentino, in New York mit einem Konkudt, der einem Monarchen zur Ehre gereicht hätte, zu Grabe getragen hatte, und auf die Nachricht von seinem Tode hin ein wahre Selbstmordepidemie unter den Frauen aller Kontinente einsetzte, begann man ernsthafte Versuche, dem Film die ihm fehlende Sprache zu geben. Fortsetzung folgt.

Zensur — selbst in Berlin

EA. Im Zusammenhang mit der drei Jahre zurückliegenden Bearbeitung des schwedischen Films «Sie tanzte nur einen Sommer» für den deutschen Markt, die den pharisäischen Pfarrer in milderem Licht zeigen sollte (das freilich ein in Wirklichkeit schärferes war), habe ich vor kurzem in dieser Zeitschrift gesagt, es sei zu beklagen, daß auf evangelischer Seite der Mut zur schonungslosen Selbstkritik zu fehlen schein, wie ihn auf katholischer der Pierre-Fresnay-Film «Le défroqué» zeigt. Inzwischen hat sich herausgestellt, daß auch die andere Konfession solchen Mut nicht aufbringt — jedenfalls nicht in Deutschland.

Daß auch künstlerisch anspruchsvolle Filme mit einer Art von Selbstverständlichkeit nur in «deutscher Bearbeitung» auf die deutsche Leinwand gebracht werden, ist zu einer höchst unerfreulichen Gewohnheit geworden. Also hatte man sich gefreut, Autant-Laras «Le Rouge et le Noir» nach Stendhal wenigstens in der Spätvorstellung im Original sehen zu können. Indessen ist, was hier in der Originalsprache gezeigt wird, gar nicht das Original des Films, sondern eine um fünfzig Minuten verkürzte Fassung, die in Frankreich für Lateinamerika, Italien und die Bundesrepublik hergestellt wurde. Aus dieser Fassung sind wesentliche Teile der Kritik Stendhals an der politischen Situation Frankreichs zur Zeit der Restauration ausgelassen worden. Sogar auch den Bewohnern Westberlins wird die Bearbeitung ad usum delphini zugemutet — einem Publikum, das bewiesen hat, daß es ein künstlerisch kritisches und politisch reifes Weltstadtpublikum ist.

Erfolg: Diejenigen, die auf Stendhal, oder auf einen unveränderten Film, nicht zuletzt aber auf ihr ungeschmälertes Recht auf das eigene Urteil Wert legen, oder wahrscheinlich auf dies alles zusammen, wandern durch das Brandenburger Tor hinüber in den Ostsektor unserer Stadt, um dort, ausgerechnet hinter dem Eisernen Vorhang, den Film «Le Rouge et le Noir» ungekürzt und unfrisiert zu sehen. In Westdeutschland dürfte es genug Leute geben, die nur zu gern ein Gleiches tun würden, wenn sie nur könnten. So wird den Machthabern der «DDR» zu billigem Triumph verholfen: «Seht her, die Freiheit ist auf unserer Seite.» Selbstverständlich nur darum, weil sie ihnen hier einmal in den Kram paßt.

Nun ist ja gewiß das Menschenbild, das Stendhal so meisterlich gezeichnet hat, das Bild des seinem Wesen als Mensch entfremdeten, nur auf sich bezogenen Menschen, der sich als autonom versteht, in einer «Wüste des Egoismus, die man das Leben nennt». In dieser Wüste gelten die wenigen, die von Liebe und Verantwortlichkeit wissen, als wirklichkeitsfremde Narren. Aber durch den Tod, der von diesem Bilde her als völlig sinnlos, als Niederlage schlechthin erscheint, wird ein in blindem Egoismus gelebtes Leben, werden die allein auf rücksichtslosen Machtgebrauch gegründeten Sozialbeziehungen zu einer ungeheuren Warnung. Was immer Stendhals eigene Ueberzeugung gewesen ist — auch um der Warnung willen, die angesichts der Faszination durch das deutsche Wirtschaftswunder durchaus an der Zeit ist, hätte man die Dinge ohne zweckbestimmte Beschönigung stehenlassen müssen. Daß die Alternative Rot oder Schwarz, die dem geistigen und politischen Leben des 19. Jahrhunderts ein verhängnisvolles Gepräge gab, nicht stimmt, weil das Menschenbild nicht stimmt, auf das sie sich beruft, wird heute allgemein verstanden. Rot steht heute sowenig für Freiheit, wie Schwarz für die auf Nächstenliebe gegründete wahre Kirche Christi steht. Um so deutlicher rufen Bild und Gegenbild zu dem auf, was die Aufgabe der Stunde ist: sich auf die personale Verantwortlichkeit des freien Menschen zu besinnen.

Wo die Freiheit der Person und als ihr Bestandteil die öffentliche Kritik gefürchtet wird, ihre Aeuserungen aus beziehungsweise abgeschaltet werden, verhält man sich weder demokratisch, noch ist das ein Zeichen innerer Sicherheit. Daß die Fernsehübertragung des «Berliner Abends», zu dem Senat und Abgeordnetenhaus den zum erstenmal in Berlin tagenden Bundestag eingeladen hatten, in dem Augenblick abgeschaltet wurde, in dem ein populäres Mitglied des berühmten Berliner politischen Kabarett-Ensembles, Wolfgang Neuß, mit seiner