

Film im Morgengrauen

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

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Film und Radio mit Fernsehen**

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

Heft 5

PDF erstellt am: **09.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-964137>

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.

Von Pistolen, Pferden und Stampeden

Von Dr. Martin Schlappner

III.

Der Ruhm Broncho Billys begann zu verblasen, 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 Filmgauchos 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 schnelliger 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 Bedürfnisse 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 Westernern, die zwar wohl dem Unterhaltungsbedürfnis der Masse genügen, 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. Obwohl 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 Aufnahme Stil 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 einführt, 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 bestrafte 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 Jahrmakelvergnügens 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.

weil die Familie, in bittere Not geraten durch den frühen Tod ihres Vaters, auf den Verdienst der kleinen Kinder angewiesen war. 1907 kam sie als 15jähriges Mädchen erstmals mit einer Filmfirma in Verbindung, der «Biograph» in New York. Ihre Mutter zwang sie, sich dort zu melden, da schon damals das Gehalt beim Film höher war als auf



Vivien Leigh, die Gattin Oliviers, privat: Sie empfängt aus Böhmen von einer Lehrerin eine kostbare Vase.

der Bühne. Sie empfand die Stellung als degradierend, denn diese Filmstudios waren bei den Schauspielern und in der Öffentlichkeit verachtet.

Bei der Vorstellung begegnete sie dort einem Mann namens Griffith, was ihr aber nichts bedeutete. Gearbeitet wurde in einem Ballsaal, der in der Decke ein Loch besaß, um das Licht hereinzulassen, aber auch den Regen. Für den Probeversuch mußte sie in einer Aufmachung erscheinen, die sie eher als zum Gefolge eines mexikanischen Banditenhauptlings gehörend, denn als junges Mädchen erscheinen ließ. Sie bekam eine Gitarre in die Hand gedrückt und man bedeutete ihr nur, sich singend und spielend vorwärtszubewegen. Was für eine Rolle sie zu spielen hatte, wie der Film hieß und seine Geschichte verlief, erfuhr sie mit keinem Wort. Als ihr deshalb ein Jüngling entgegenkam und sie ansprach, fühlte sie sich beleidigt, worauf es zu einem heftigen Auftritt kam und Griffith ihr drohte, sie müsse das nächstemal jeden Meter Filmband bezahlen, der durch ihr Verschulden mehr verbraucht würde. Daraus ersah sie zu ihrem Leidwesen, daß Griffith sie weiter beschäftigen wollte, während sie auf eine Abweisung gehofft hatte, um zum Theater zurückkehren zu können. Er bewilligte ihr sogleich 10 Dollars Gehalt pro Arbeitstag, worauf sie auf Geheiß der Mutter beim Film bleiben mußte. Das war der Anfang einer Laufbahn, die sie in die höchsten Höhen des Films führen sollte. Schon bald spielte sie ihre erste Hauptrolle im Film «Der Geigenmacher von Cremona».

Interessant ist ihre Schilderung der Arbeitsverhältnisse zu jener Zeit. Für die Herstellung eines Films benötigte man nicht mehr als zwei Tage: einen Tag für die Innen-, und einen Tag für die Außenaufnahmen. Der erste Film war ein Erfolg, worauf Griffith ihr Gehalt erhöhte, trotzdem die Aktionäre stöhnten und den sicheren Bankrott des Unternehmens voraussagten. Trotzdem bestanden zwischen ihr und dem Regisseur fortdauernd Spannungen. Sie hatte sich nämlich in den Kopf gesetzt, nicht in jener übertriebenen Weise zu spielen, wie sie damals im Gefolge der französischen Pantomimenschule beim Film üblich war. «Ich werde nicht chargieren (übertrieben)», erklärte sie kategorisch, «das ist eine Beleidigung für den intelligenten Zuschauer.» Es kam deswegen zu heftigen Auftritten, und mehr als einmal packte sie ihre Koffer und begab sich nach Hause, fest entschlossen, nie mehr in einem Film zu arbeiten. Aber immer wieder reiste ihr Griffith nach, erfüllte ihre Wünsche und überredete sie zur Rückkehr. Schon bald

erreichte sie, daß sie keine Szene zweimal spielen mußte, und daß der grobe Ton, der bei den Arbeiten üblich war, in ihrer Gegenwart gemildert wurde.

Niemals wurde dabei mit einem Manuskript gearbeitet. Drehbuch war ein unbekannter Begriff. Es gab überhaupt kein Manuskript. Einziger Griffith besaß einen gewöhnlich zerknüllten Zettel, auf dem er sich kurz den Verlauf der Filmgeschichte aufgezeichnet hatte. Bei der Aufnahme sagte er z. B. zu Mary: «Du bist jetzt eine Kellnerin und bedienst die Leute hier.» Alles wurde daraufhin improvisiert, ein anderes Verfahren kannte man nicht. Nicht selten nahm der Apparat Vorkommnisse auf, die in keiner Weise vorgesehen waren. Zum Beispiel war Mary einst der Auffassung, daß eine Ohrfeige, welche ihr der mitspielende Bruder zu geben hatte, zu deutlich ausgefallen sei, worauf sie ihm unprogrammgemäß ebenfalls eine versetzte und eine geschwisterliche Balgerei entstand, die in einem fürchterlichen Gelächter endete. Der Apparat hatte dies aufgenommen und Griffith ließ alles ohne Schnitt auf dem Film stehen; er hielt alles Spontane für wertvoll. Ständig war er auf der Suche nach neuen Ideen. Eines Tages befahl er dem Photographen mit der Aufnahmekamera näher an Mary heranzurücken: es war die erste Großaufnahme der Filmgeschichte. Als die Bilder bei der Probevorführung erschienen, setzte es bei den Aktionären großen Lärm ab: sie zahlten der Schauspielerin 100 Dollars im Monat und hätten dafür das Recht, die ganze Figur zu sehen, nicht nur den Kopf. Griffith schimpfte auf sein Schicksal, an diese Leute gebunden zu sein, aber in Wirklichkeit suchte er immer weiter nach neuen Gestaltungsmöglichkeiten und Verbesserungen für die Aufnahme, ohne sich um sie weiter zu kümmern. Er war viel besser und fähiger als andere Regisseure; der Film verdankt ihm nicht nur die Entdeckung zahlreicher schauspielerischer Begabungen, sondern auch neue aufnahmetechnische Verfahren, welche die Grundlage für einen eigenen Stil des Films und für spätere hochwertige Filme bildeten.

Mut zur Kunst

EA. «Das kleinste Kino der Welt» zu sein, behauptet ein Hamburger Filmtheater von sich, das den anspruchsvollen Namen «Studio 1» führt. Nun kann ja gewiß auch understatement einen Werbezweck haben, aber in diesem Fall scheint die Behauptung sachlich begründet zu sein. Das Theaterchen hat nur 25 Sitze. Den Anspruch, der in seinem Namen liegt, erhebt es jedenfalls zu Recht. Denn hier wird in allem Ernst Filmkunst gezeigt. Hamburg, gewiß eine Kunst-, aber kaum eine Künstlerstadt, hat kein Schwabing, und seine Reeperbahntradition ist zwar dem Film, jedoch nicht der Filmkunst zugeneigt. Trotzdem hält sich das kleine Ding, das ein filmkunstbegeisterter junger Journalist aus reiner Liebe zur Sache gegründet hat (von Geschäftsgewinn kann keine Rede sein), nun schon seit mehr als zwei Jahren in einer recht mächtern wirkenden Geschäftsgegend unweit des Hauptbahnhofs, die Hamburgs Montparnasse genannt wird, obgleich hier an der flachen Küste als erste Voraussetzung dafür der Berg fehlt. Der Weg zum Eingang führt durch einen jener engen Durchgänge zwischen zwei Hausmauern, die für mittelalterliche Städte charakteristisch sind. Keine zwei Leute können hier nebeneinandergehen, sie seien denn ein Pärchen. Aber die Wände zu beiden Seiten sind von Künstlerhänden mit farbigen Ornamenten auf schwarzem Grund bemalt worden. Im Vorraum des Kinos, in dem nach den Vorstellungen oft lange und hitzig diskutiert wird, hängen Bilder junger Künstler an den Wänden. Ab und an wird eines verkauft, die meisten an Ausländer. Denn wie «das Occam» in München übt auch das Hamburger «Studio» besondere Anziehungskraft auf kunstverständige Ausländer aus. Deren Anteil — neben Amerikanern und Franzosen, sind es vor allem Skandinavier — ist hier sogar noch größer im Vergleich mit den einheimischen Besuchern. Manchem mag dieses winzige Kino als kulturelle Erscheinung wichtiger sein als die in neuer Pracht gerade wiedererstandene Hamburger Staatsoper.

Was wird gespielt? Alles, was Qualität hat und dem Hausherrn erreichbar ist, dessen Spürsinn weit über Deutschlands und Europas Grenzen reicht. Ein Drittel der bisher gezeigten Streifen entstammt der Stummfilmzeit. Im Vorprogramm gibt es weder Reklame noch Wochenschau, statt dessen einen Kulturfilm.

In seinen ersten zwei Jahren hat das «Haus», das nicht viel mehr als ein Zimmer ist, 26 000 Besucher gehabt. Nicht immer waren die bescheidenen 25 Stühlchen alle besetzt. Dabei hat Hamburg 1,7 Millionen Einwohner. Das Ergebnis wäre niederschmetternd, erinnerte man sich nicht, daß der Film als Kunstwerk noch kein halbes Jahrhundert alt ist, in Deutschland sogar noch ein Jahrzehnt jünger. Wie lange war doch der Weg, auf dem das Theater im heutigen Sinn sich endgültig vom Hanswurst befreite! Sowohl der künstlerische Film wie ganz allgemein die kulturelle Initiative des Einzelnen — beides erfährt im gegenwärtigen Deutschland wenig Förderung. Man hört sogar, daß die Besitzer der großen Hamburger Lichtspielhäuser dem einsamen kleinen Außenseiter wenig grün seien. Unmöglich kann das aus finanziellen Gründen so sein. Fürchten sie, daß von hier aus breiteren Publikumsschichten der Geschmack an der bequemen Massenware verleidet werden könnte? Um so höher ist der unverdrossene Mut des Mannes einzuschätzen, der dieses kleine Studio ins Leben gerufen und unter Opfern bisher am Leben erhalten hat.