

Mut zur Kunst

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

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Film und Radio mit Fernsehen**

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

Heft 5

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-964138>

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.

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 nächstmal 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 müchtern 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.