

Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband
Band: 8 (1956)
Heft: 15

Artikel: Neue Panne Rossellinis
Autor: [s.n.]
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-964236>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 07.01.2025

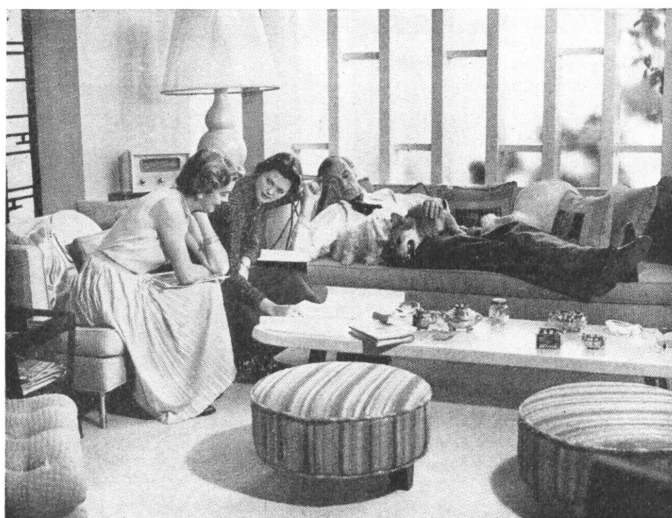
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Wie der Film vor dem Ton gerettet wurde

ZS. Als seinerzeit der Tonfilm auftauchte, sah es in Hollywood sehr ungemütlich aus. Gary Cooper erzählt, wie er als bisher stummer Schauspieler am frühesten Tonfilm mitwirkte: 99 Prozent des Films «The shopworn angel» waren stumm. Aber es gab da eine Hochzeitszeremonie, an welcher er als Bräutigam und seine Filmbräut vor dem Pfarrer «Ja» zu sagen hatten. Deshalb hieß der Film «Tonfilm». Das reichte aber doch nicht, um der neuen Erfindung die dringend benötigten neuen Besuchermassen zu bringen. Die große Depression lag wie ein Bleigewicht auf dem Lande und den Kinokassen; nur das Radio nahm einen starken Aufschwung, indem es die früheren Filmfinanzleute mit Musik unterhielt, die Geld sparten, wenn sie zu Hause blieben und ihm zuhörten.

Die verzweifelten Produzenten erkannten schließlich den Hauptaktivposten für jede Filmwirtschaft: das Interesse des Publikums für Filmstars. Es wurde alles unternommen, um dieses zu stärken, ob es von gutem oder schlechtem Geschmack zeugte. Am wirksamsten fing man die Zeitungsleser mit Berichten über bisher glücklich verheiratete Filmsstars, welche sich zur Scheidung entschlossen hätten (obwohl kein wahres Wort daran war). Die Ledigen unter den Stars mußten ebenfalls ihr Teil beitragen und sich Liebesgeschichten andichten lassen, die nie geschehen waren, was nicht immer ein Vergnügen war. Aber «Business» kam zuerst.

«The Virginian» hieß dann der erste, im Freien gedrehte Tonfilm. Die Schauspieler erschrakten, als sie zu den ersten Aufnahmen anzutreten hatten. Früher waren die Kameras aufzustellen gewesen, und die Arbeit konnte beginnen. Jetzt wurden sie von einer ganzen Lastwagenkolonne, von Kranen, Traktoren und einem elektrischen Kraftwerk begleitet, welches eine kleine Stadt hätte versorgen können. Es gab Telephonarbeiter, Straßenbauer und Linien-Monteurs, aber auch Radioingenieure, Dialog-Direktoren, Stimmenkontrolleure, Schienenarbeiter und Toneffekt-Spezialisten. Auf der andern Seite waren einige altmodische Stummfilm-Schauspieler vorhanden mit einem altmodi-



Gary Cooper heute mit Frau (links) und Tochter in seinem Heim.

schon Regisseur namens Viktor Fleming. Die ganze technische Einrichtung war «tragbar», d. h. sie konnte mit Hilfe von Traktoren, Kranen, Lastwagen und Schienen fortlaufend bewegt werden. Die Kamera war in einen vierrädrigen, tondichten Kasten eingebaut, der wie ein kleines Familienhäuschen aussah, damit die surrenden Räder das Mikrophon nicht störten. Dieses selber, ein schweres Gehäuse voller Kohlenkörner, hing an einem Kran, der auf einem fahrbaren Gerüst montiert wart, so daß die Einrichtung wie ein Dampfbagger aussah.

Gary hatte in dem Film zuerst eine Kuhherde über einen Abhang so nahe als möglich am Mikrophon vorbeizutreiben. Als er an dem Häuschen mit den Aufnahmeapparaten vorüberritt, mußten sich diese neben ihm in Bewegung setzen, was sie leicht tun konnten, da sie auf Eisenbahnschienen liefen. Aber die Kühe waren vorher nicht um ihr Einverständnis befragt worden. Als die merkwürdigen Dinger sich

neben ihnen zu bewegen begannen, fingen sie an schneller zu laufen. Bald gerieten sie, nervös geworden, in ein wirkliches Tempo. Das Häuschen und der Dampfbagger gerieten ebenfalls in Schuß, was wiederum die Kühe weiter antrieb. Als das Häuschen und der Bagger am Ende der Schiene im Staub verschwanden, rasten die Kühe ihrerseits im hellen Galopp davon; es war eine kleine Stampede daraus geworden, Gary allein hindrendrin. Die Apparate konnten wieder repariert werden, aber einige Kühe kamen nie wieder zurück.

Neben solchen Schwierigkeiten mit der «tragbaren» Ausrüstung spielte sich ein anderer, wichtigerer Kampf ab. Regisseur Fleming hegte die altmodische Auffassung, daß er einen Film mit Stimmen zu machen hätte. Der Ton-Direktor mit seinem Stab von Elektronik-Ingenieuren war ebenso überzeugt, er habe eine Radiosendung mit Bildern herzustellen. Niemand bemühte sich um eine Milderung des Gegensatzes, und Gary schwante Böses.

Er hatte eine weitere Szene zu spielen, in welcher er seinen besten Freund als Rinderdieb entlarvte. Zuerst senkte der Dampfbagger-Direktor seinen Apparat, wobei er die beiden Schauspieler mit dem Mikrophon beinahe skalpierte. Dann mußte das Script-Girl auf einer mit Kreide beschrifteten Tafel einen Stab fallenlassen, der ein lautes «Clack» verursachte. Es war dies der inzwischen berühmte «Slapstick», der dem Ton-Ingenieur den Beginn der Aufnahme anzeigte. Diese Vorbereitungen machten aber Gary nervös und setzten ihm zu. Nach dem ersten «Clack» vergaß er total seine Zeilen. Nach dreimaligen Versuchen konnte er sie behalten, aber wenn er sie zur Zufriedenheit des Ton-Ingenieurs sprach, erklärte der Regisseur, er sehe aus wie ein Schulknabe, der erstmals ein Gedicht aufsage. Gefiel er aber dem Regisseur, dann war bestimmt der Ton-Direktor nicht zufrieden. Ob der Fehde vermochte sich Gary nicht mehr zu konzentrieren; er vergaß ständig seine Zeilen und die Arbeit war vergebens. Fleming und der Ton-Direktor sahen sich am Abend nicht allzu freundlich an. Besonders der Regisseur fühlte sich benachteiligt; sein ganzes Leben hatte er die Schauspieler mit Worten genau zu dem angetrieben, was sie nach seiner Vorstellung tun sollten. Aber jetzt hing ein Mikrophon dazwischen und machte dies unmöglich. Er blieb zum Schweigen verurteilt, was auch dem Film zum Nachteil gereichte.

Des Nachts im Zelt fand ein befreundeter Schauspieler Rat. Er würde die Zeilen auf ein großes Plakat schreiben und sie, ungesehen von der Kamera, so vor Garys Nase halten, daß er sie bloß abzulesen brauchte. So geschah es auch am Morgen. Fleming war sehr zufrieden; der Ausdruck auf Garys Gesicht hatte ihm im entscheidenden Moment sehr gefallen. Doch der Ton-Direktor war gar nicht einverstanden. Gary habe zu wenig deutlich gesprochen, die Szene müsse von Anfang an wiederholt werden.

Nun riß endlich dem Regisseur die Geduld. Nach einem langen Schweigen preßte er hervor, wer eigentlich die Filmaufnahmen leite, und redete und schrie sich dann in eine wirkliche Wut hinein. Der Ton-Direktor kam nicht mehr zu einer Antwort. Es war ein entscheidender Vorfall. Der Tonfilm war zwar da, und sein Siegeszug nicht mehr aufzuhalten. Aber von diesem Augenblick an war der Ton gleichzeitig in seine Schranken gewiesen. Die Regisseure bekamen bei den Aufnahmen wieder Autorität; mit der Selbstherrlichkeit der Ton-Ingenieure war es vorbei. Der Film wurde so daran gehindert, sich bloß zu einer Serie von illustrierten Gesprächen zu entwickeln.

Neue Panne Rossellinis

ZS. Ein einsamer Mensch spazierte letzte Woche durch die Straßen von Kingston auf der Insel Jamaica, ein Mann, der durch Filme, wie «Rom, offene Stadt», «Berlin im Jahre Null» und andere Werke, weltbekannt wurde: Roberto Rossellini. Was hatte den Gatten von Ingrid Bergmann an den Westindischen Ozean verschlagen, in ein einsames Hotelzimmer, wo ihn niemand aufsuchte und niemand kannte? Zwar hatten ihn Journalisten und Reporter direkt und telephonisch aus Amerika und Europa um Auskunft angegangen, aber seine Antwort hatte stets gelaute: «Keine Mitteilung.» Nicht einmal über sein tägliches Leben wollte er etwas verraten, wissend, daß ein Wort das andere nachzieht.

Nach verschiedenen Mißerfolgen schien es mit ihm in letzter Zeit wieder vorwärts zu gehen. Der Produzent André Hakim, der den Roman «Seawife» («Die Meerfrau») verfilmen wollte, wandte sich dafür an den Regisseur Ronald Neame. Dieser verzichtete jedoch, und Hakim berief im April Rossellini. Der Film handelt von einem Mädchen

und drei Männern, die schiffbrüchig in einem Gummiboot auf dem Meer treiben. Sie kennen sich nicht und wollen sich nicht kennen, geben sich dafür Ueberramen: das Mädchen nennen sie «Seawife»; es ist in Wirklichkeit eine ohne ihre Tracht gerettete Nonne. Sie stellt die Güte dar, während die drei andern Vertreter die Loyalität, den Egoismus und das Böse sein sollen. Rossellini war mit diesem etwas primiti-



Der Produzent Bir Hakim (rechts) mit seiner Frau in heftiger Diskussion mit Rossellini in Kingston.

ven Drehbuch nicht einverstanden und verlangte starke Abweichungen. Seawife sollte u. a. nur eine Novize sein, ihre Liebe zu dem einen Schicksalsgenossen überwinden und alle glücklicher machen, was ihr erlaubt, ihre Gelübde mit um so größerer Ueberzeugung abzulegen.

Hakim war damit einverstanden, und Marshall, einer der bekanntesten katholischen Drehbuch-Autoren, sollte die Einzelheiten ausarbeiten. Als das Buch vorlag, begab sich Rossellini nach Rom, um das Urteil des katholischen Filmzentrums darüber einzuholen. Dieses erteilte mit einigen kleinen Abänderungsbegehren seine Zustimmung, so dass Rossellini zufrieden nach Jamaica abreiste, um mit der Arbeit zu beginnen.

Doch dort traf er eine unerwartete Persönlichkeit, einen Delegierten der amerikanischen Film-Selbstzensur, des «Breen-Office», die nach dem bekannten Hays-Code ihre Entscheidungen trifft. Es wurde ihm erklärt, der Film verletze gewisse Vorschriften, u. a. beleidige er auch die katholische Kirche. Rossellini erklärte sich nach eingehender Diskussion zu einer Abänderung des Drehbuches bereit. Aber da scheint sich der Produzent widersetzt zu haben, d. h. er verlangte, Rossellini soll die frühere, bereits abgelehnte Fassung verfilmen. Gegen diese hatte die Zensur nichts einzuwenden. Rossellini aber erklärte, nicht wegen eines bloßen Abenteuerfilms, und sei er noch so gut, nach Jamaica gefahren zu sein; sein Drehbuch sei vom andern verschieden wie der Tag von der Nacht. Worauf ihn der Produzent ausschaltete und den Schotten McNaught mit der Regie beauftragte. Mitgewirkt scheint allerdings eine Beschwerde eines der Hauptmitwirkenden zu haben; «Mister Cinémascop», wie Richard Burton seit seiner Hauptrolle im Film «Das Gewand» bezeichnet wird, hat sich zu einem begabten Schauspieler entwickelt und beklagte sich, daß er in Rossellinis Drehbuch keine genügend wichtige Rolle zu spielen habe. So kam der Produzent in doppelte Verlegenheit.

Bis heute fehlen direkte Aeußerungen der Parteien über den Streit. Der Produzent erklärt, Rossellini sei pflichtwidrig zum Beginn der

Arbeit nicht erschienen und deshalb entlassen worden. Dieser schweigt sich über Einzelheiten aus und äußerte nur, er könne nicht gezwungen werden, einen Film in einer Fassung zu drehen, die er stets abgelehnt habe. Auf Kompromisse lasse er sich nicht ein; der Produzent habe den Vertrag gebrochen, und die Anwälte hätten die Sache übernommen. Er hat sich durch diesen Vorfall, vielleicht nicht ganz mit Recht, in England und Amerika seinen alten Ruf verstärkt, das enfant terrible des Films zu sein.

Aus dem Leben eines Kinobesuchers

ZS. Erich Robinson, der den größten Teil seines Lebens in fremden Erdteilen zubrachte, berichtete kürzlich im englischen Radio von seinen Eindrücken in fremden Kinos. Die ersten Filme sah er in einem scheußlichen Arbeiterkino in Birmingham als Kind. Am Samstagnachmittag wurden «Kindervorstellungen» veranstaltet; Hunderte von Kindern kämpften in den Gängen um Zutritt wie eine Herde tobender kleiner Elefanten. Die Eltern fürchteten stets, daß diese «Flohlöcher» sich ihres Namens würdig erwiesen, aber sie wurden so stark mit Karbol gespritzt, daß er sich heute noch an dessen durchdringenden Geruch erinnern kann. Es wäre allerdings gescheiter gewesen, die Eltern hätten den gezeigten Filmen mehr Aufmerksamkeit erwiesen. Die Programme enthielten ein solches Maß von Schauerdramen, wie das heute niemals mehr möglich wäre. «Die Krallenhand» erlebte er in zwölf Fortsetzungen, und ihre Schatten quälten ihn Monate hindurch im Schläfe.

Offenbar gewöhnte er sich dort jedoch den Film an, so daß er ihm auch an all den vielen Orten, wo er sich aufhielt, nachging, vom arktischen Zirkel bis zum Äquator. Die schlimmsten Vorstellungen, die er erlebte, ereigneten sich während einer militärischen Trainings-Kreuzfahrt im letzten Kriege. Auf dem Schiff befanden sich ausschließlich junge Seekadetten, des Meeres wenig gewohnt, die auf dem uralten Kahn dauernd seekrank waren. Die eine Fluchtmöglichkeit war die Besichtigung von Filmen, aber was sich während diesen Vorstellungen alter Streifen auf rollender See abspielte, spottet jeder Beschreibung. Später kam er auf den Zerstörer «Zambesi», wo sie am Tage des Waffenstillstandes ihren Freunden im norwegischen Bergen die neuesten Filme aus England zeigen wollten und sich herausstellte, daß diese sie schon zwei Jahre früher gesehen hatten.

Später kam er nach Ibadan, Nigeria, einer häßlichen Stadt von mehr als einer halben Million Einwohnern. Sie besitzt zwei Freiluftkinos, in denen die Filme nicht auf die Leinwand, sondern an die Betonmauer geworfen werden. Diese Mauer wiegt übrigens eine Leinwand auf, sobald man sich an jene auftauchenden Eidechsen gewöhnt hatte, die in irgendeinem dramatischen Moment im Ausschnitt der Heldin zu verschwinden pflegten oder sonst Unfug verübten. Eine andere, die Gemütlichkeit fördernde Eigenschaft dieser Kinos war die Unverlässlichkeit des städtischen Kraftwerkes; es kam vor, daß bei Höhepunkten der Handlung plötzlich eine dunkle Pause wegen Strommangels für eine oder zwei Stunden eintrat. An einem Samstagabend wurde dies ernstlich unangenehm; der Boden des Kinos bildete nämlich einen dicken, lebenden Teppich von Wanderameisen, als plötzlich das Licht für drei Stunden ausging.

Am unterhaltsamsten waren bei diesen afrikanischen Vorstellungen übrigens die Reklamevorführungen, die über eine halbe Stunde dauerten. Von echter Komik erfüllt, empfahlen sie geschickt die unmöglichsten Dinge, besonders solche gegen den unaufhörlichen Durst und für alle möglichen körperlichen Beschwerden. Sie waren stets von Plattenmusik in höchster Lautstärke begleitet, wie sie nur in Afrika möglich ist. Hierauf erschienen die Wochenschauen, von denen auch die jüngsten zwei, meist sogar drei Jahre alt waren. Aber man sah doch im dunkeln Afrika auch Oliviers «Hamlet» und andere große Filme. Das afrikanische Publikum reagierte sehr kräftig auf alle Vorgänge, besonders auf romantische Liebessituationen der Weißen, welche viele Farbige unwiderstehlich komisch fanden, selbst wenn sie tragisch gemeint waren. War ihnen etwas unsympathisch, so zögerten sie nicht, Holzstücke, Bananenschalen und sonstige Abfälle auf die Betonmauer zu werfen, was wenigstens das Gute hatte, daß die Eidechsen blitzschnell aus dem Bild verschwanden. Das dürfte auch der Grund sein, warum keine richtigen Leinwände wie in Europa Verwendung finden konnten. Nur in einem Fall pflegte tödliches, unheimliches Schweigen einzutreten, daß man den heißen Atem Afrikas zu hören vermeinte: wenn Farbige im Film unfreundlich behandelt wurden, oder die Rassenfrage sonst etwas einseitig dargestellt wurde. Niemand wagte dann eine Bewegung zu machen. Robinson ist der Ueberzeugung, daß es nichts Besseres gibt, um den Wert eines Filmes zu beurteilen, als seine Auswirkungen auf das Publikum eines afrikanischen Kinos zu beobachten.