

Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband
Band: 8 (1956)
Heft: 7

Artikel: Zwischen Shakespeare und Marilyn
Autor: [s.n.]
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-964157>

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: 30.03.2025

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

Von Pistolen, Pferden und Stampeden

Von Dr. Martin Schlappner

V.

Die Erfindung des Tonfilms stellte das Filmschaffen vor neue Aufgaben künstlerischer Natur. Die Gefährdung der eigengestzlichen Filmkunst, heraufbeschworen dadurch, daß man dem Wort im Film eine bühenmäßige Bedeutung zumessen wollte, war deshalb größer als die Vorzüge, die sich mit der Möglichkeit der Handhabung des Tones und der Sprache im Film ergaben. Durch den Ton wurde der Film vorerst stilistisch ins Unrecht versetzt. Nach und nach richtete sich das Streben der um das formale Eigengesetz des Films: um den Bildflughrhythmus wissenden Filmschaffenden aber auf eine Verwendung des Tones im Rahmen dessen, was das bewegte Bild und seine rhythmische Komposition erlauben und was die atmosphärische Expressivität des Filmbildes verlangt.

Die Unsicherheit war in den Anfängen groß und verwirrte; sie trug Schuld daran, daß eine Vielzahl von Filmen entstand, die auf die Stufe des Anfangsstummfilms zurückfielen und ihren Wert bestenfalls als Theaterkopien haben — eine Erscheinung, die heute noch nicht überwunden ist. Nun darf aber gesagt werden, daß vor allem der Wildwester den Tonfilm — zum mindesten, was die amerikanische Produktion betrifft — als Gattung gerettet hat. Hier machte sich das kindliche Spiel mit dem Ton und damit die Entfremdung des Films von der Bildsprache der Bewegtheit nicht dermaßen breit, weil vielfach im Freien gedreht wurde und die Landschaft ihre eigenen Formen diktierte. Auch die spannungsschichtende Raschheit, mit der die Handlung eines Wildwesters meist abläuft, gebot eine schmiegsame Anpassung und verbot eine literarisierende Sprachgebung des Films. Vor allem aber die Handlung selbst war von Natur aus — dadurch, daß sie in der freien Natur spielt und ein bestimmtes Milieu aufweist — bühen- und literaturfern: die Sprache konnte knapp, alltäglich, rau, borstig bleiben, und wenn wir heute im amerikanischen Film auch dann, wenn viel geredet wird (und in manchen amerikanischen Filmen wird sehr viel geredet), die Alltagsselbstverständlichkeit der Dialoge und die Mundnatürlichkeit der Darsteller bewundern, so zollen wir unsern Tribut einem Verdienst der Wildwester der ersten Tonfilmzeit. In jedem Wildwester, vorausgesetzt, er erhebe sich nur einigermaßen über den Durchschnitt, schaffen sich filmrichtiges Stilgefühl und ehrliches Gestaltungsvermögen Ausdruck.

Das Eigenartige ist nun freilich, daß es zwar viele Wildwester gibt, die durch ihre anspruchslose Handlung den Beifall der Unverwöhnten finden, aber nur sehr wenige, die durch künstlerische Tugenden auch den Anspruch empfindlicherer Gemüter zu befriedigen vermögen. Werke einer gewissen Vollkommenheit wurden, allerdings in den meisten Fällen von Regisseuren, die durch die Schule des Westerners gegangen waren, auf anderem Boden der Thematik geschaffen. Die Literaturferne ihrer Sprache und die Nutzung des Geräusches zur Verdichtung und Schilderung der Atmosphäre erhoben sie über die unabhsehbare Zahl von theaterkopistischen Filmen. Es waren, und dies ist doch bezeichnend, zumeist Filme, die entweder durch ihre Handlung oder durch ihre Landschaftspoesie oder gar durch beide mit dem Wildwester nahe verwandt sind. Denken wir etwa an die von van Dycke und Robert Flaherty gemeinsam geschaffenen Poeme erlauschter Landschaft und des menschlichen Lebens in ihr: «Weiße Schatten» und «Eskimos». An King Vidor's «Hallelujah», der die Rhythmen der Negergesänge von Liebe, Leben und Tod zur Einheit mit den Rhythmen der Bildfolge verschmolz und als erster die Stille als Gefühlswert und als dramatischer Spannungsträger entdeckte — eine Entdeckung, die erst möglich war, nachdem der Tonfilm erfunden war, die zu machen aber schwierig war, da ja der Ton wie ein Rausch auf die Filmschaffenden wirkte und hypertrophisch sich zum Lärm ausbreitete. Erinnern wir auch an Sternbergs Legionärfilm «Marokko», oder an Henry Hathaways «Lives of a Bengal Lancer», diesen außerordentlichen Soldatenfilm, der eine abenteuerliche Episode aus den Kämpfen eines englisch-indischen Reiterregimentes zeigt: ein Epos des soldatischen Drills und der blutigen Härte, aber auch der urhaften Unberührtheit einer kargen Landschaft; es ist Hathaways bester Film. Vergessen wir auch nicht die im gleichen Jahr 1935 entstandene «Meuterei auf Bounty», diesen vehementen Meer- und Abenteuerfilm, mit dem Frank Lloyd das Kapital aufnete, von dem dann die Regie-Erben der Segelschiff-Filme und der Südsee-Melodramen bis heute zehren sollten: ein Film, so eindrucksvoll wie seither keiner seiner Art durch die Montage der Sequenzen.

Nicht nur dem Bedürfnis der Unterhaltung, sondern auch dem Anspruch, ernst genommen zu werden, mochte der im Jahre 1931 — also drei bis vier Jahre vor den eben genannten Filmen — entstandene «höhere» Wildwester, mit dem sich der Name «Edelwildwester» einbürgerte, «Cimarron» von Wesley Ruggles genügen. Dieser Film, der das Exempel der Gattung Edelwildwester bis heute geblieben ist (obgleich bessere dieser Art entstanden sind), wird freilich bald überstrahlt von dem drei Jahre später entstandenen, noch heute durchaus packenden, in einzelnen Szenen allerdings etwas bemühtem dem Atelier ausgelieferten Mexikofilm «Viva Villa», den Jack Conway unter Nutzung

einiger Bildideen von S. M. Eisenstein mit dem tierhaft lebensstüchtigen Wallace Beery in der Rolle des mexikanischen Freiheitshelden Villa geschaffen hat. Hier befreite sich — vor Hathaway und Lloyd, die in vielem Schüler Eisensteins sind — ein Filmstil des Landschaftlichen, der wegweisend bis in die Gegenwart werden sollte: Das Erfühlen der charakteristischen Schönheit einer Landschaft, das Ausmessen ihrer Weite, das Eindringen in ihre verborgenen Falten, das Herbeiholen ihrer Intimität in die Nähe der Großaufnahmen, das Gestalten des ausgewogenen Bildes, in dem Tiere und Menschen nicht mehr die Mitte einnehmen, sondern auch am Rande sich bewegen, aus ihm herauswachsend in dem Maße nur der dramatischen Erfordernisse — ein zauberisches Spiel endlich von Licht und Schatten. John Ford gestaltete Aehnliches im gleichen Jahr mit seiner «Verlorenen Patrouille», einem sobren, dekorationslosen, jedem wohlfeilen Abenteuerexotismus abholden, heroischen Film, der das pathoslose Preislied auf den Menschen und seine Bewährung im Kampf mit der feindlichen Natur und dem feindlichen Menschen ist. Das Vermögen, die Tonmischungen des Grau in Grau im farblosen Film zum eigentlichen künstlerischen Stil der Landschaftsschilderung zu erheben, kündigt sich hier an.

(Fortsetzung folgt)

Zwischen Shakespeare und Marilyn

ZS. Ein hübsches Akrobatenstück, das Sir Lawrence hier vollbringt, gleichzeitig für beide zu spielen. Aber es ist für Olivier bezeichnend. Richard III. zu spielen und gleich eine moderne Komödie anzuschließen, zeigt die bemerkenswerte Spannweite seines Talents, die ihm half, die Stellung des größten lebenden Schauspielers der angelsächsischen Welt einzunehmen.

«Aber bis zu Marilyn Monroe! War das nötig?» hat die Welt gerufen, und Olivier ist nicht taub. Er verteidigt sich mit Nachdruck: «Immer versuche ich, von Shakespeare wegzukommen und eine Komödie zu finden, ein modernes Lustspiel. Wir müssen nach ein wenig Lachen ausblicken. Diese Shakespeare-Stücke haben es in sich, die nehmen den Menschen aus. Noch nie habe ich mich so verzweifelt müde gefühlt, so total erschöpft wie jetzt. Und die Zeit kommt, wo Müdigkeit auf der Arbeit ihre Spuren hinterläßt. Da muß man aufhören.» Man muß sich erinnern, daß Olivier in allen seinen Shakespeare-Filmen als Produzent, Regisseur und Star gearbeitet hat. «Für jeden dieser Filme



Olivier als Heinrich V. in dem gleichnamigen Film nach Shakespeares Drama, mit dem er seine Verfilmungen des Dichters begann. Hier feuert er vor der Schlacht bei Agincourt seine Soldaten zum Kampf an.

brauchte ich wegen dieser dreifachen Arbeit fast ein Jahr. Und indem man sie tut, ist man dreifach müde, das ist alles. Orson Welles ist vielleicht der einzige, der weiß, wie das ist.»

Einer seiner Mitarbeiter schrieb kürzlich, daß Olivier unglaublich einfühlungsfähig sei und deshalb klassische und ganz moderne Rollen gleich gut spiele. Aber seine Größe liege darin, daß er eben weit mehr als nur Schauspieler sei; er besitze eine schöpferische Fähigkeit, große Ideen fassen und sie durch geduldiges und ständiges Umwandeln in Meiterwerke verarbeiten zu können. Ein starker Schauspieler, aber darüber hinaus ein phantasievoller Denker, ein verwegener Produzent, ein Regisseur und für viele verantwortlicher Mensch, ein «Wesen von

titanischem Ausmaß», von dem die Welt gewöhnlich nur eine einzige Seite kenne.

«Richard III.» hat er auf Veranlassung seiner Frau gedreht, Vivien Leigh. Er wälzte den Gedanken daran schon lange im Kopf. «Heinrich V.» war ein Problemfilm gewesen, zur geistigen Landesverteidigung sozusagen. Er schuf ihn 1943, während des Krieges, vor der Invasion der Normandie, inspiriert durch die Zeitverhältnisse und die politische Situation Englands. «Hamlet» mußte fast automatisch folgen. Kam man mit einem Shakespeare-Film zum Erfolg, dann konnte auch «Hamlet» nicht fehlschlagen. Und so kam es auch, obwohl er als Experiment gedacht war. Aber «Richard III.»? «Meine Frau sagte mir, ich solle aufhören, daran herumzugrübeln und mit der Arbeit anfangen.» Er hatte die Hauptrolle ohnehin schon Hunderte von Malen in England und auf großen Tournées bis nach Australien und Neuseeland gespielt. «Allerdings mußte ich mich umstellen und mich von dem Selbstbewußtsein befreien, das man auf der Bühne bekommt. Nach und nach stellte sich auch das Typische ein, das mir für den Film wichtig schien, z. B. die hohe spitze Stimme und die scharfe Sprache, die mir für Richard richtig scheint. Und dann das Gesicht. Ein Bild von König Franz I. von Frankreich mit entsprechender Nase war mir da ein Vorbild.»

Olivier erzählt nicht gerne von seinen Anfängen beim amerikanischen Film. 1931 hatte er auf der Bühne in New York Erfolg und wurde hoffnungsvoll nach Hollywood berufen, erhielt aber doch nur jugendliche Nebenrollen in minderwertigen Filmen. Außerdem wurde er in einer so lächerlichen Weise propagiert, daß er floh. 1933 wurde er als Garbos Liebhaber in «Königin Christine» zurückgerufen, nur um herauszufinden, daß die Garbo eine mächtige Vorliebe für John Gilbert besaß. Es war wiederum nichts. Erst mit «Wuthering Heights» setzte er sich endgültig im Film durch. 1935 spielte er in «Romeo und Julia», welchen Englands damals größter Schauspieler John Gielgud inszenierte, eine Nebenrolle, «aber er spielte mich durch seine Vitalität, seinen Humor und seine Direktheit an die Wand», erzählte Gielgud, der jetzt in «Richard III.» die Nebenrolle des Clarence spielt.

Immer wieder war Olivier auch auf der Bühne tätig und nicht immer ging es gut. In New York erlebte er zusammen mit seiner Frau in «Romeo und Julia» eine schwere Niederlage, mit vernichtenden Kritiken. Während des Krieges war er als Fliegeroffizier tätig, bis er im Auftrag der Landesverteidigung «Heinrich V.» schuf, der seinen Shakespeare-Ruf begründete. 1951 machte er in New York die frühere Niederlage wett durch eine Glanzvorstellung von «Cäsar und Kleopatra» von Shaw. Er erlebte aber im Film eine neue Niederlage in «Carry», weil die Produzenten die Selbstmord-Sequenzen, um derentwillen er den Film übernommen hatte, als «zu sozialistisch» und «zu niederdrückend» oder sonst etwas heraus schnitten. Das Motiv für die Filmrolle war ihm auf diese Weise entzogen, alles andere daran nur nebensächlich.

Bei «Richard III.» hat er sich besonders davor gehütet, das Drama nur zu illustrieren. Das wäre ein «zu schafsmäßiges und billiges Vorgehen» gewesen, erklärte er. «Die Zuschauer müssen Dinge sehen, von denen im Drama nur gesprochen wird, auch das historische Ende Richards, der nicht wie bei Shakespeare, im Zweikampf fiel, sondern durch Soldaten brutal getötet wurde. Shakespeares Drama muß man mit den Ohren aufnehmen, den Film mit den Augen, und zwar so taktvoll, daß des Dichters Größtes, sein Poetisches, nicht verloren geht. Auch verschiedene Personen des Dramas müssen im Film wegbleiben; die Erzählung für die Augen muß flüssig erhalten werden, alles muß Durchsichtigkeit bekommen.»

«Macbeth» und dann «König Lear» sollen das Nächste sein, was er an die Hand nehmen will, sobald er den Film mit Marilyn «Der schlafende Prinz» vollendet haben wird. Den Amerikanern hat er zugerufen, sie sollten sich nicht über die britische Ueberlegenheit in der Verfilmung von Shakespeare ärgern. «Wir Engländer haben den Dichter während unseres ganzen Lebens gehabt. Er ist unser größtes dichterisches Aktivum. Es ist natürlich, daß wir mit ihm besser fertig werden. Umgekehrt würde ich es auch hassen, wenn die Engländer Wildwester drehen würden.»

Olivier erfüllt in der angelsächsischen Welt und darüber hinaus eine Mission. «Heinrich V.» und «Hamlet» haben Millionen die Augen geöffnet, welche sie vor Shakespeare als «zu hoch» fest verschlossen. Indem er fest daran glaubte, daß der Dichter volkstümlich sein könnte, hob er den Film zu einer neuen Würde empor und gewann für sich selbst einen hohen Platz in der zeitgenössischen Kunst.

USA: Der Film ist kein Volksvergnügen mehr

ZS. Die reiche Erbtante Hollywood ist seit einiger Zeit unter den Angriffen ihres Erben, des Fernsehens, abgemagert. In allen großen Städten hat man das Verschwinden von Kinos feststellen müssen, die nicht mehr rentierten. Noch deutlicher wird einem das bewußt in den Mittel- und Kleinstädten. In Hollywood selbst sind eine Anzahl von Kinos in Verkaufsgeschäfte umgewandelt worden, und statt Glamour-Bildern von Marilyn kann man jetzt dort das Sennenbüebli auf der Emmentalerschachtel bewundern. Ungefähr 5000 Theater sind so seit

Auftreten des Fernsehens verschwunden und das Ende ist noch keineswegs in Sicht; viele Kinos sind halb leer und das Sterben scheint noch nicht zu Ende.

Was aber den Reisenden erstaunt, ist die Tatsache, daß es gerade die billigeren, einfachen Lichtspieltheater sind, welche daran glauben mußten. Jene, in denen man für wenig Geld gleich zwei oder drei Filme sehen konnte. Die Leute, welche früher für möglichst wenig Geld möglichst viel sehen wollten, bleiben heute zu Hause vor den Fernsehapparaten. Wer noch Kinos besucht, zahl! gewöhnlich etwas mehr, ist mit nur einem Film zufrieden, verlangt aber dafür bessere Qualität. Die Programme laufen in den Theatern länger als früher, es braucht nicht so oft gewechselt zu werden. Das hat zur Folge, daß die Filmbilanz auch 1955 nicht wirklich schlecht gewesen ist, und daß



Grace Kellys letzter Film «Hohe Gesellschaft» mit Bing Crosby. Sie will nach ihrer Heirat nicht mehr filmen.

die Produzenten trotz des Kinosterbens ohne Hintergedanken optimistisch gestimmt bleiben. Die Verleiher allerdings weniger, von den Theaterbesitzern nicht zu reden. Gesamthaft betrachtet werden die Kinoeinnahmen seit Neujahr wohl erneut wieder zurückgegangen sein.

Doch der Kampf zwischen Film und Fernsehen ist vorbei. Der Film hat ihn aufgegeben, indem er selbst beim Fernsehen Einzug hielt, allerdings dabei seine frühere Kerntuppe, die Kinos, ihrem Schicksal überlassen mußte. Selbst Disney bringt heute regelmäßig gekürzte Auszüge aus seinen neuen Filmen im Fernsehen, bevor sie an die Theater gehen. Andererseits ist der B-Film, der schlechte Massenfilm, endgültig erledigt. Das Publikum für ihn ist nicht mehr da, und die Kinos ebenfalls nicht. Lächelnd erklären die Produzenten: «Wir haben ihm den Fernsehen vermacht. Alles was mittelmäßig oder schlimmer war, können wir diesem zuschieben.»

Leider muß man sich aber nicht vorstellen, daß Hollywood nun zur Produktion nur hochwertiger Filme übergehen werde. Nur die unterste Produktion, die kaum in die Schweiz kam, ist in Wegfall gekommen. Die Zukunft erblickt man mehr in den «Super-Produktionen», deren Herstellung sehr teuer ist, und die auch nicht in rascher Folge geschaffen werden können. Ein Film wie «Marty» z. B. wird trotz seines Erfolges und seiner Oscars keinen Nachfolger erhalten. Aber die Richtung, wie sie etwa schon in «Vom Winde verweht» eingeschlagen worden war, dürfte vermehrt in Mode kommen.

Vermehrte Unterstützung verspricht man sich davon von Europa. Der Anteil der Filmtragnisse aus diesem Erdteil ist bekanntlich seit Jahren im Anstieg. Große Produktionsfirmen werden deshalb Filme in Europa drehen und andererseits noch mehr als früher europäische Schauspieler nach Hollywood engagieren. Die «Tätowierte Rose» mit Anna Magnani erlebt gegenwärtig in New York einen ganz großen Erfolg, was die europäischen Tendenzen der amerikanischen Großproduzenten weiter verstärkt. Der «europäische Geschmack» ist plötzlich von ihnen entdeckt worden, und es scheint, daß er vom amerikanischen gar nicht so weit entfernt ist, wie früher immer behauptet wurde. Der Europäer kann sich dazu nur beglückwünschen. Er wird bessere Filme erhalten und der Plunder wird verschwinden (sofern ihn europäische Staaten nicht übernehmen!). Daß er im Grunde nur auf das amerikanische Fernsehen abgeschoben wurde, welches jetzt die Funktion des früheren Volksvergnügens ausübt, kann uns gleichgültig sein, solange diese Fernsehsendungen nicht von Europa übernommen werden.