

Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband
Band: 20 (1968)
Heft: 10

Artikel: Die vom Stummfilm
Autor: [s.n.]
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-962206>

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>

Die vom Stummfilm

FH. Sie sind noch nicht alle verstummt, die einst beim Stummfilm einen grossen Namen trugen. Wir denken dabei an einstige Diven wie Gloria Swanson und Francesca Bertini, die grenzenlos umjubelte Idole ihrer Zeit waren, aber heute noch mit wachen Augen das Geschehen beim Film verfolgen und dabei mit ihrer Meinung nicht zurückhalten. Gewiss, es sind Grossmütter, aber es sind auch Sachverständige mit grossen Erfahrungen, die in der Lage sind, Vergleiche von einst und jetzt zu ziehen und uns Unterschiede, die uns vielleicht nicht aufgegangen sind, bewusst zu machen. Allerdings kommt hinzu, dass die Beiden keineswegs nur in der Vergangenheit leben, wo sie ihre grossen Erfolge einheimsten, sondern dass sie auch heute noch mutig das Leben anpacken, wie es sich ihnen bietet, und mit Erfolg. Es zeigt sich, dass in Ihnen mehr steckt, als nur äussere, vergängliche Schönheit und Charme, auch Intelligenz und Charakterstärke, die ihnen auch auf ganz andern Gebieten zum Erfolg verhelfen, als es mit jenem beim Film zu Ende war. Man wird sich in Zukunft hüten müssen, in den Filmdiven nur leere Seelen zu sehen, die nichts anderes zu tun hatten, als schön zu sein.

Francesca Bertini ist die jüngere der beiden, 1892 in Florenz geboren. Sie ist es gewesen, die den Mythos der Filmdiva für die Welt geschaffen hat: grossartig, geheimnisvoll, unerreichbar. Ihr Anfang war schwierig: er begann in kleinen Volkstheatern Neapels. Daran schloss sich eine sehr lange Treppe bis in die schwindelnden Höhen des äusseren Millionen-Erfolgs. Ihre grosse Zeit fällt in die Jahre 1910—1920, als sie den Film für immer verliess, um zu heiraten, obwohl ihr Hollywood eine Million Dollars bot, damals eine Riesen-Gage. Sie war weltbekannt geworden, reich, und ihr Abgang löste stürmische Reaktionen aus, unzählige Vorwürfe besonders von Seiten ihrer Millionen von Bewunderern. Doch liess sie sich von ihrem Entschluss nicht abbringen, und es ist jedenfalls bemerkenswert, dass sie noch heute, nach fast einem halben Jahrhundert Briefe von alten Fans erhält, sogar aus Japan.

Der Erfolg hat sie nicht verdorben. «Es ist schön, erfolgreich zu sein, es erspart manche Lebensschwierigkeit und tröstet im Alter. Doch ist er nicht alles. Man muss auch vor sich selber bestehen können. Und ich wäre heute unglücklich, ohne das Gefühl, einer grossen Sache wie dem Film gedient zu haben.» Sie hat in der Folge sich als gute Verwalterin und Finanzexpertin für ihr grosses Vermögen erwiesen, sich wirtschaftlich manchenorts mit Erfolg beteiligt, und es trotz aller Abwertungen zu erhalten gewusst. Sie hat das Gefühl, ein phantastisch glückliches Leben geführt zu haben, was sie daran hindert, sich nach vergangenen Zeiten zu verzehren. Sie nimmt im Gegenteil sehr entschieden zu Filmfragen von heute Stellung.

Der heutige Tonfilm kommt ihr in den meisten Fällen als zu geschwätzig vor. Vieles, das einst beim Stummfilm mimisch ausgedrückt werden musste, werde jetzt kurzerhand mit dem Mund besorgt, ein ganz unfilmisches und sehr billiges Vorgehen. Die Aufgabe für die Schauspieler der Stummfilmzeit sei schwerer, aber dafür auch interessanter und lohnender gewesen. Dazu habe der heutige Film eine Wendung zum Ordinären, zum Obszönen und zum Gewalttätigen genommen, die in der Stummfilmzeit nie möglich gewesen wäre. Dort hätten sich alle um eine gewisse Haltung bemüht, was ein annehmbares Mindestniveau gesichert habe. Niemand hätten sie sich so gehen lassen, wie dies heute alltäglich sei. Technisch seien die Filme heute unvergleichlich viel besser, doch ihrem Inhalt nach umso schlechter.

Aus diesem Grunde könnte sie sich auch nicht entschliessen, bei einem heutigen Film nochmals mitzuwirken.

Sicher wäre es schön, wie einst vor dem Filmapparat zu stehen, meinte sie, doch müsste es ganz ihr eigener Film sein, von ihr dirigiert und interpretiert. Vielleicht könnte sie so der Welt nochmals zeigen, was filmische Bildsprache sei statt des heute üblichen Film-Palavers. Der Tonfilm sei im Prinzip schon recht, doch habe er dem Film auch schwer geschadet, weil er Versuchungen enthalte, denen heute nur die wenigsten Drehbuchverfasser und Regisseure widerständen. Gerade, als der Stummfilm eine sehr hohe Entwicklungsstufe erreicht hätte, sei der Tonfilm in seiner schlechtesten Anfangsform gekommen und habe ihn getötet. Sie habe damals während Jahren keinen Film mehr ansehen können. — Dem geistigen und moralischen Tiefstand des heutigen Film müsse mit einer viel stärkeren Bildungs- und Erziehungsarbeit entgegengewirkt werden, sonst gingen die primitivsten Triebe schliesslich durch wie zügellose Pferde.

Gloria Swanson steht dem Tonfilm weniger kritisch gegenüber, obwohl auch sie das Verschwinden des Stummfilms bedauert. Doch hat sie noch 1950 in einem bemerkenswerten Tonfilm die Hauptrolle gespielt, in «Sunset Boulevard», der noch heute da und dort auf der Leinwand erscheint. Er hat ihr, wie sie erzählt, trotz des grossen Erfolges Kummer bereitet. Es ist bekanntlich das Drama einer alt gewordenen, längst beschäftigungslos und schliesslich wahnsinnig gewordenen Filmdiva, und die Welt scheine geglaubt zu haben, sie habe darin ihr eigenes Leben dargestellt.

Das ist allerdings unrichtig. Gloria Swanson zehrt nicht von ihrer Vergangenheit, sie lebt sehr kräftig in der Gegenwart. 1915 hatte sie mit der Filmarbeit begonnen, und 1920 war sie bereits ein weltbekannter Star. 1889 in Chicago geboren, hatte sie dank einer starken Anziehungskraft keine Schwierigkeiten und stieg rasch die Leiter hinauf. Als ihre Zeit um war, gründete sie eine Modefirma, die ein grosser Erfolg geworden ist, weil sie sich als tüchtige Geschäftsfrau erwies, der allerdings ihre internationalen Beziehungen zu Hilfe kamen. Anders als die Heldin in «Sunset Boulevard» ist sie völlig der Welt zugewandt, optimistisch und heiter.

Nur der Film von heute ärgert auch sie öfters. Sie findet ihn viel ordinärer als zu ihren Zeiten, behauptet also, es liege eine Entwicklung nach unten vor, allerdings erst seit wenigen Jahren. Dass dies eine Folge der Fernsehkonkurrenz sei, will sie nicht als Entschuldigung gelten lassen, der Ausweg hätte in einer Distanzierung nach oben bestehen müssen (was wohl nur gegenüber dem schlechten Fernsehen in den USA möglich gewesen wäre). Ihr tut vor allem der schauspielerische Nachwuchs leid. Es gebe darunter manche hübsche und begabte junge Frau, doch würden sie falsch eingesetzt. Der heutige gewalttätige und sexualisierte Film bilde keine brauchbare Grundlage mehr für die Entwicklung eines grossen Talentes. Weder für eine junge Duse, noch eine junge Bergner, nicht einmal für eine junge Garbo sei mehr beim heutigen Film Platz. Nur die Bühne komme für solche Begabungen in Frage. Erst wenn sie gefestigt seien, könnten sie vielleicht in anspruchsvollen Spezialfilmen auftreten. Sie sieht deshalb auch die Zukunft des Films schwarz, er sei auf dem Wege, eine anspruchslose Volksbelustigung wie einst etwa das Tingel-Tangel zu werden, die niemand mehr ernst nehmen werde.

Es wurde gesagt, sie habe aus Verbitterung so gesprochen, weil sie vom Film fallen gelassen worden sei. Das Gegenteil ist richtig. Sie hat nach dem grossen Erfolg von «Sunset Boulevard» verlockende, neue Angebote erhalten, jedoch alle abgelehnt. Von Verbitterung ist keine Rede.

sie ist ein weltoffener Mensch geblieben, und meinte maliziös, das Leben habe es mit ihr so gut gemeint, dass sie keinen Grund habe, ihre Runzeln zu verstecken wie Greta Garbo, die gänzlich aus der Zirkulation verschwunden ist.

Es ist nicht zu erwarten, dass die beiden alten Damen trotz des Namens, den sie in der Filmgeschichte besitzen, irgendwelchen Einfluss auf die Entwicklung nehmen werden. Was sie jedoch zu sagen haben, ist wohl des Nachdenkens wert.

FILMFORUM

GODARD – Eine Entgegnung

Godard, Kritiker und Kinogänger

Godard und seine Filme interessieren mich, ich möchte sie nicht missen, ich möchte sie verstehen lernen — ich bin ein Kinogänger. Von Godards Filmen angesprochen, stelle ich mir z. B. die Frage: Was kann ich auf seine filmische Analyse der heutigen (Pariser-?) Gesellschaft antworten? Oder: Was habe ich als heutiger Mitmensch zu solchen Filmen zu sagen? — Natürlich kann ich nicht erwarten, dass alle Kinogänger sich vorurteilslos mit Godard auseinandersetzen wünschen, aber von einem Filmkritiker erwarte ich doch wohl zu Recht, dass er mir wenigstens nicht die möglichen Wege zum Verständnis und zur Auseinandersetzung verbaut, wenn er mir schon keine Hilfe anbieten will. Wer sind also die Kritiker, die mir helfen können? Herr uj, oder Herr D, oder liegt die hilfreiche Kritik irgendwo zwischen den beiden Polen?

Wir kennen bisher nur zwei Möglichkeiten der Stellungnahme zu Godard-Filmen: entweder eine — oft fanatische — Verehrung für den Meister, oder aber eine — meist apodiktische — Ablehnung. Dieser Umstand macht schon eines klar: «Die provokative Kraft von Godard-Filmen ist so stark, dass eine Mittelstellung zwischen den Kritikern ausgeschlossen scheint (Cinema 49). «Soweit ich sehe, orientieren sich die Fronten einerseits an der Form — überwiegend glatt zustimmend —, andererseits am Inhalt — überwiegend glatt ablehnend. Janson formuliert es in seinem Aufsatz «Godard und die Theorie» (Filmkritik 2/67) so: «Die Gegner Godards haben zumeist das Werkzeug der gesellschafts- oder ideologiekritischen Methode von Kunstbetrachtung, allenfalls schwören sie auf werkimmanente Interpretation von säuberlicher Trennung von Inhalt und Form; die Fürsprecher argumentieren fast ausschliesslich mit ästhetischen Kategorien».

Diese Unterscheidung ist vielleicht zu schematisch, als dass sich ein in seiner Methode etablierter Kritiker davon treffen liesse. uj scheint mir jedoch ganz gut in dieses Schema zu passen: «Bei aller formalen Gerissenheit bleibt dem aufmerksamen Zuschauer doch nicht verborgen, dass die angeschnittenen Probleme selten eine ernsthafte Vertiefung und nie eine Bewältigung finden.» Inhaltlich sind Godards Filme also nach der «ideologiekritischen Methode», die eine «Bewältigung» der angeschnittenen Probleme fordert (mit welchem Recht eigentlich?), abzulehnen! Wie steht es mit der «formalen Gerissenheit»? «Bedeutender als die Inhalte und Aussagen ist in Godards Filmen das Suchen nach neuen formalen Möglichkeiten und Ausdrucksformen.» Soweit gut, aber: «Filmische Dramaturgie lässt sich nicht beliebig über den Haufen werfen... Es gibt hier, wie in jeder Kunstrichtung Massstäbe. Kritiker uj hat sich gelangweilt, mindestens beim Dialog zwischen der extremistischen Studentin Véronique und dem Philosophen Francis Jeanson in «La Chinoise»; oder hat er vielleicht nicht verstanden? Jedenfalls gehört Godard deswegen in den «underground», denn er macht «Filme für Einzelne», Film jedoch «bleibt ein Massenmedium». Will Herr uj also als Masse unterhalten oder informiert werden und Lösungen, «Bewältigung» serviert bekommen? Irgendwie kann das nicht zusammenstimmen: Lösungen von Lebensproblemen findet doch ein mündiger Mensch für sich selber, als einzelner je in seiner jeweiligen Umgebung (Stichworte: Individual- und Situationsethik!); Godard löst seine Probleme, indem er Filme macht, die andere auf ihre

Probleme aufmerksam machen, die Kinogänger mit seiner Analyse ihrer Gesellschaft konfrontieren.

Neben uj, dem «leicht patriarchalisch anmutenden Moralisten», ist Kritiker D ein Romantiker; er freut sich an einer Tasse Kaffee, «die ständig grösser und grösser ins Bild tritt, bis auf der Leinwand nurmehr Kaffee zu sehen ist... Es ist jetzt eine seltsam schöne, geheimnisvolle, unheimliche Landschaft.» Mit «ästhetischen Kategorien» kann er von formalen Details aus das «Zentrale seines (Godards) Engagements: die Relativierung der sogenannten Wirklichkeit» finden. Damit greift er zwar gut, aber noch zu kurz; um mit uj ins Gespräch zu kommen, müsste er nicht nur «über Godards Sprache» auch noch zu schreiben versuchen, damit bliebe er am Formalen hängen, er müsste Form und Inhalt zusammen-sehen, wie zwei verschiedene Raster, die ineinander liegen.

Wenn wir bei Godard eine «Relativierung der Wirklichkeit» feststellen, dann gilt dies vor allem und zuerst für die «Kinowirklichkeit»; z. B. «relativiert» er den amerikanischen Film-Detektiven und -Gangster Humphrey Bogarts, wenn er Belmondo (in «A bout de souffle» und «Pierrot le Fou») oder Anna Karina (in «Made in USA») dieselben wohlbekannteren Bogart-Posen und -Gesten annehmen lässt; damit ist Bogart als Film-Figur zum filmsprachlichen Versatzstück geworden. Noch deutlicher Versatzstück aus seinen früheren Filmen ist Eddie Constantine als Lemmy Caution in «Alphaville» (übrigens, neben Anna Karina, der einzige «Mensch» in diesem Film!). Dies zeigt, wie Godard die Filmsprache, ihre Begriffe und Bilder, ihre «Grammatik» reflektiert, ja, er misstraut sogar seinem Medium und dessen Wahrhaftigkeit. Es ist wohl einsichtig, dass mit einem formal so unsicheren und vieldeutigen Aussagemittel ehrlicherweise keine allgemeingültigen Lösungen gegeben werden können. Diese Relativierung des Mediums soll gerade die nach uj «allzuoft verhängnisvolle Identifizierung mit dem Helden» verhindern; der Zuschauer soll sich nicht identifizieren, sondern sich konfrontieren lassen! Godard weiss auch — und sagt es —, dass er mit Filmen nicht Realität wiedergeben kann; gerade seine «soziologischen Analysen» (Masculin-Féminin, 2 ou 3 choses..., La Chinoise) geben seine ganz persönliche Sicht dieser Wirklichkeit, die er filmisch umgestaltet zu einer neuen «Realität sui generis» (Jansen); Godards Wirklichkeit ist das Kino!

Der erste Schritt zum Godard-Verständnis wäre nun, wie schon gesagt, die Zusammen-Schau von Form und Inhalt; wir können hier nicht trennen zwischen Medium (Godards eigene Filmsprache) und Botschaft (Information über die heutige Jugend Frankreichs in «Masculin-Féminin», oder über eine grosse soziale Umwandlung in «2 ou 3 choses...», oder über die Sekundärerfahrung im Kino in vielen seiner Filme etc.); ja, der kanadische Pop-Soziologe McLuhan meint sogar: «Das Medium ist die Botschaft.»

Wie eng jedenfalls bei Godard Medium und Botschaft verknüpft sind, möchte ich an einem Beispiel aus «Masculin-Féminin» erläutern. Um eine soziologische Bestandesaufnahme über «die Jugend und den Sex im heutigen Frankreich» zu machen, um Gegenwart zu spiegeln, braucht Godard Zeugnisse: seine Darsteller sind Zeugen ihrer Lebensweise, ihrer Umwelt und Zeit, er befragt sie mit Kamera und Mikrophon