

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Film-Lieblinge

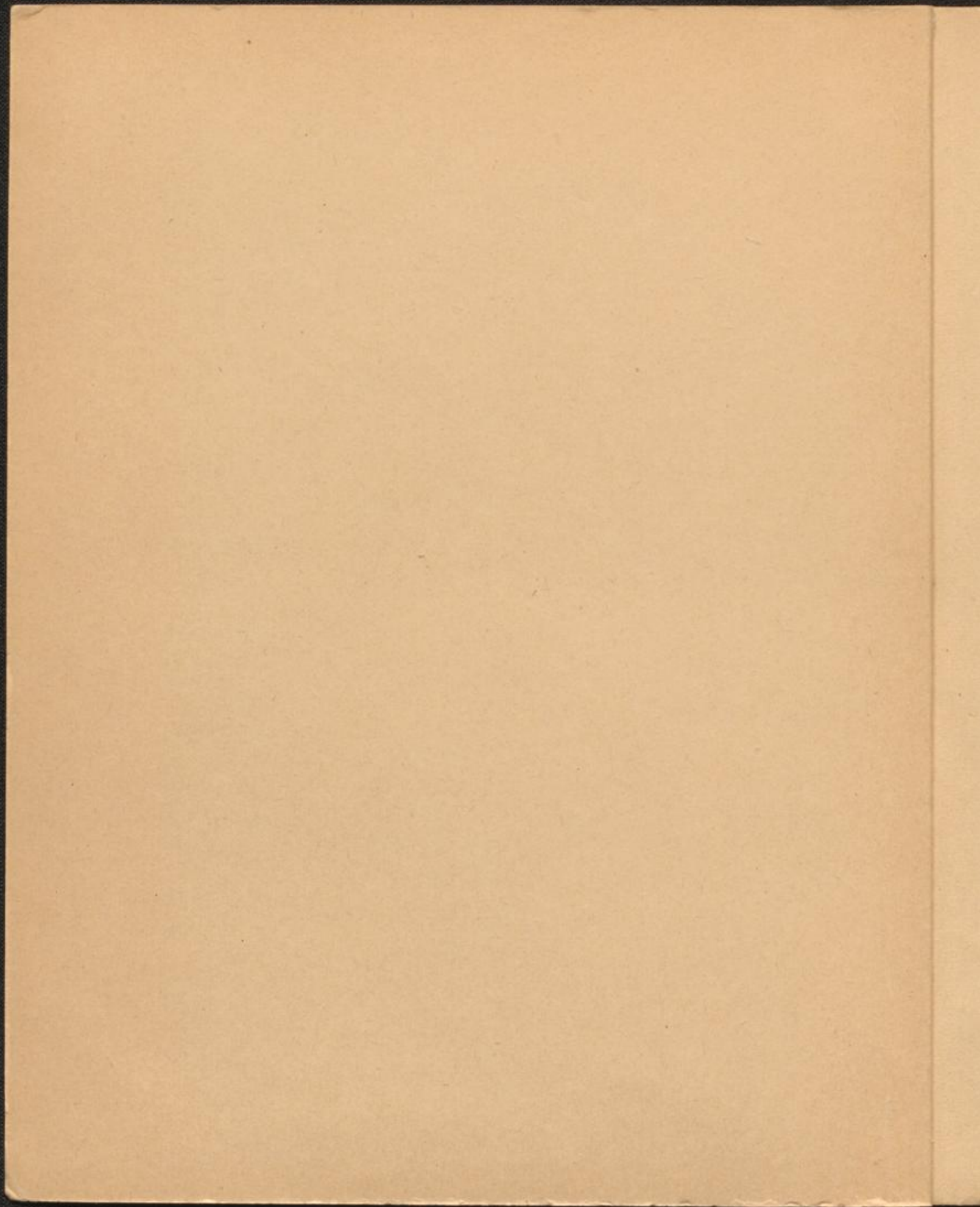
BiOX-Aktiengesellschaft

Mannheim, 1950

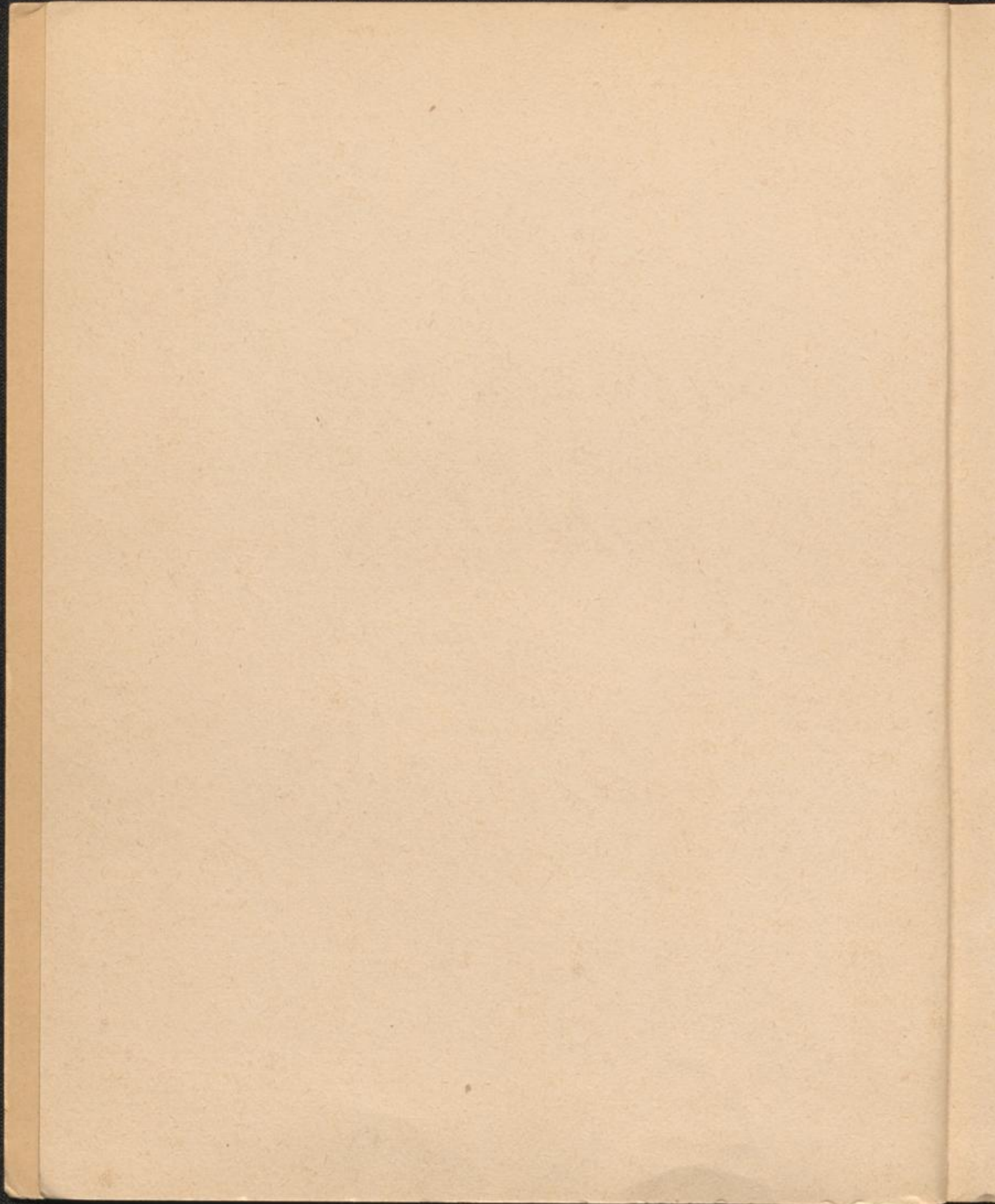
[urn:nbn:de:bsz:31-362318](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-362318)



FILM
Lieblinge



F I L M - L I E B L I N G E



FILM
Lieblinge

W

123 F 706



Herausgegeben von der BIOX-Aktiengesellschaft, Abteilung Bilderdienst, Mannheim

Alle Rechte — 1950 — bei der BIOX-Aktiengesellschaft Mannheim

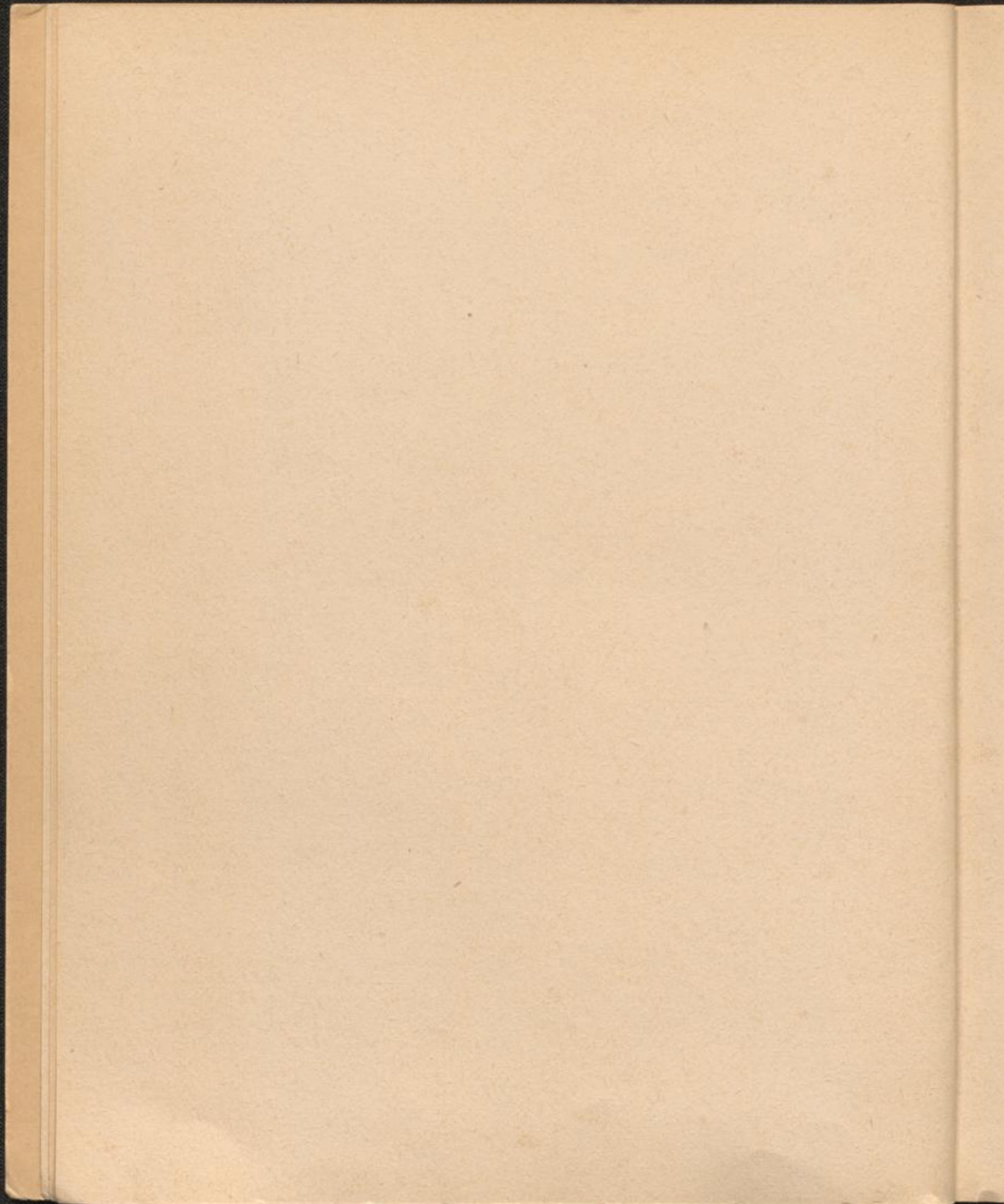
Gesamtherstellung

GRIFFON-Gesellschaft für Marktpflege m.b.H.

Weizlar

AUS DEM INHALT:

	Seite
<i>Wer hat den Film erfunden?</i>	7
<i>Ruhe ... Achtung, Aufnahme!</i>	9
<i>Seine Majestät der Filmstar</i>	10
<i>Weltmann vom Scheitel bis zur Sohle</i>	12
<i>Am Anfang ist der Drehbuchautor</i>	14
<i>Mit Schminke und Puder</i>	15
<i>Pariser Filmsterne</i>	16
<i>Von den Regie-Tyrannen</i>	20
<i>Enträtselte Filmsprache</i>	21
<i>Der Film kontrolliert sich selbst</i>	22
<i>Wochenschauerliches</i>	23
<i>Englands Filmstar Nr. 1</i>	24
<i>Grotesk ist Trumpf!</i>	26
<i>Allerlei Filmtricks</i>	28
<i>Modeschöpfer Film</i>	30
<i>Von Micky-Maus, Schneewittchen und Bambi</i>	31
<i>Filmkunst zwischen gestern und morgen</i>	32
<i>Englands Filmelite</i>	34
<i>Puzzlespiel für Erwachsene</i>	37
<i>Wie der Film sich die Farbe eroberte</i>	39
<i>So ein Filmkitsch!</i>	40
<i>Hollywood-Stars</i>	41
<i>Gestilltes Fernweh</i>	45
<i>Wo steht der deutsche Film?</i>	46



WER

HAT DEN FILM ERFUNDEN



„Der Film ist so alt wie die Menschheit“, hat einmal der in der Kunstwelt bekannte Theaterwissenschaftler Joseph Gregor gesagt.

Und er hat, so verblüffend seine Behauptung auch auf den ersten Blick erscheinen mag, in gewisser Weise recht. Denn in der Tat: Schon die rund zwanzigtausend Jahre alten Tierfresken von Altamira nehmen den filmischen Gedanken, die Bewegung eines Lebewesens in einzelne aufeinanderfolgende Phasen aufzulösen, ebenso vorweg wie die auf den Steinplatten des Kivik-Monuments (Schonen) abgebildeten Figuren oder die Tempelbauer auf altägyptischen Reliefs. Auch die Chinesen haben schon vor 7000 Jahren die Kunst verstanden, auf durchsichtigem Pergament Schattenfiguren allerlei Bewegungen ausführen zu lassen. Der Römer Titus Lucretius Carus soll im ersten Jahrhundert vor Chr. Geb auf überaus feinen Lederblättchen Bildchen gezeichnet und sie mittels einer sinnvollen Vorrichtung so rasch weiterbewegt haben, daß sie für das Auge des Betrachters zu einem lebendigen Bewegungsvorgang verschmolzen.

Weitere Schritte auf dem Wege zur Verwirklichung des Traumes vom bewegten Bild stellen die „Camera obscura“, die erstmals im Jahre 1000 von dem Araber Ibn al Haitam beschrieben, ihre jedem Kind als „Laterna magica“ (seit 1646) bekannte Vervollkommnung, die „Wunderscheibe“ von 1825 und das „Lebensrad“ von 1829 dar. Die vielverbreitete Form des Lebensrades ist die 1833 erfundene „Wunder-

trommel“. Die Reihenbilder sind hier in einer sich drehenden Trommel angeordnet, durch deren Schlitze man die einzelnen gezeichneten Phasen als geschlossenen Bewegungsablauf wahrnimmt.

Als schließlich in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts der in Kalifornien lebende englische Tierzüchter und Amateurphotograph Muybridge als erster die Momentaufnahme zur Herstellung von photographischen Reihenbildern anwandte, war das Eis um die Darstellung „lebender Bilder“ gebrochen.

Der deutsche Erfinder Ottomar Anschütz schuf dann 1885 mit seinem „Elektrischen Schnellseher“ das erste Gerät, durch das diese Reihenbilder in rascher Aufeinanderfolge, hinter einem Fensterchen erleuchtet, betrachtet werden konnten.

Der Weg zur echten Filmaufnahme, zur Aufnahme eines Bewegungsvorganges durch eine einzige Filmkamera (Muybridge baute für seine Reihenaufnahmen nebeneinander 30 Kameras auf!) auf einem Filmstreifen im heutigen Sinne, wurde jedoch nicht in Deutschland oder Europa, sondern in Amerika gefunden.

Wer hat den Film nun also wirklich erfunden? Thomas Alva Edisons Idee, photographierte bewegte Laufbilder herzustellen, stammt aus dem Jahre 1837. Ende 1888 hat er mit Eastman in Rochester wegen der Fabrikation von Zelluloidbändern verhandelt. Im gleichen Jahr wurde seine Aufnahmekamera, Kinetograph genannt, fertig.

Edisons Mitarbeiter Dickson machte sodann Anfang 1889 mit perforierten Zelluloidbändern, die ruckweise durch ein Uhrwerk vor einer Linse und einem rotierenden Verschluss fortbewegt wurden, die ersten Filmaufnahmen von Tanzbären. 1891 erfolgte neben der Patentanmeldung des mit vier Löchern neben jedem Bildchen versehenen und seit damals 35 Millimeter breiten Filmbandes der Bau eines auf Rädern nach der Sonne drehbaren Ateliers, bekannt unter dem Namen der „Schwarzen Marie“. Mit der Kinetographenkamera, die auf einen Tisch montiert auf Schienen lief und Total- und Nahaufnahmen gestattete, wurden bis 1895 u. a. die Streifen „Teddy, der dressierte Hund“, „Madame Bertholdi, der Schlangemensch“, „Tanzende Girls“, „Oberst Codys Kunstschießen“ („Buffalo Bill“), „Geistertanz der Sioux“, „Lassowerfen der Texas Cowboys“, „Kampf zwischen Meisterfechtern“ und die Komödie „Polizei hebt chinesische Opiumhöhle aus“ gedreht.

Alle Filme wurden mit dem sogenannten „Edison-Kinetoskop“, dem ersten Apparat, der seit dem 9. Mai 1893 die Welt mit dem photographierten Laufbild bekanntmachte, vorgeführt. Es ist jedoch aus Gerechtigkeitsgründen darauf hinzuweisen, daß dieses Gerät ein guckkastenähnliches Betrachtungsgerät war und noch keinen Projektor im Sinne des heutigen Bildwerfers darstellte.

Edisons Versuchen um ein Projektionsgerät blieb der Erfolg versagt. Ein anderer machte das Rennen: Thomas Armat konstruierte das „Vitaskop“ selbständig, ließ es jedoch aus wirtschaftlichen Gründen und im Einverständnis mit dem inzwischen zu ihm gestoßenen Edison als „Edison Vitaskop“, abgestempelt mit der Konstruktionsmarke „Armat Design“, erscheinen. Mit diesem Armat-Bildwerfer fand dann am 23. April 1896 die erste zufriedenstellende Projektion von Edisons Filmen, darunter der berühmte Streifen „Stürmische See bei Dover“, in der Bial's Music Hall in New York statt. Armat war selbst der Vorführer. Die bei Edison seit 1887 in Verbindung mit dem Phonographen laboratoriumsmäßig verwirklichte Idee einer Laufbildprojektion hatte damit nach neun Jahren endgültig und mit befriedigendem Ergebnis den Weg in die amerikanische Öffentlichkeit gefunden.

Ist Edison nun wirklich der erste gewesen mit seiner Erfindung, ist er der Vater des Films schlechthin? Nein! Dieser Ruhm kommt ohne Zweifel den Franzosen Auguste und Louis Lumière zu. Sie zeigten als unbestrittene Erste photographische Laufbilder in Projektion bereits rund ein Jahr vor Edison in Paris: am 22. März 1895 vor der „Gesellschaft zur Förde-

rung der nationalen Industrie“ als Interessentenvorstellung. Die Gebrüder Lumière nannten ihren Apparat „kinéscope de projection“, sehr bald jedoch dann kurz „cinématograph“. Die Konstruktion ihrer Aufnahme- und Wiedergabegeräte war Ende 1894, die Patentanmeldung am 13. Februar 1895 erfolgt. Die erste in der großen Öffentlichkeit durchgeführte Vorstellung fand am 28. Dezember 1895 im Pariser „Grand Café“ auf dem Boulevard des Capucines Nr. 14 statt.

Und nun zu den deutschen Ansprüchen an der Filmfindung! Neben Oskar Messter, der im Mai/Juni 1896 selbständig und unabhängig von Lumière den auch heute noch maßgebenden Projektionsapparat mit Malteserkreuz für photographische Laufbilder und perforierte Filmbänder konstruierte, werden immer wieder die „Filmvorführungen“ der Gebrüder Max und Emil Skladanowski in Berlin vom 1. November 1895 genannt. Diese Darbietungen im „Wintergarten“, die zwei Monate vor den offiziellen der Gebrüder Lumière erfolgten, haben aber mit echten Filmvorführungen im Sinne des Laufbildes nichts zu tun. Es handelt sich hierbei um die Projektion sogenannter photographierter „Reihenbilder“, die abgeschlossene Bewegungen — wie etwa die Wiedergabe eines die Arme und Beine hebenden und senkenden Hampelmannes — gleichsam endlos wiederholten. Diese Reihenbilder waren untereinander durch ... Schuhösen als Perforationslöcher verbunden.

Der Eindruck, daß Skladanowskis Bilder Filme gewesen seien, entstand erst später, und zwar, als man sie auf Normalfilme umkopierte und im heutigen Bildwerfer vorführte.

Die 1935 zum Gedenken „an die ersten öffentlichen Filmvorführungen in Europa“ am Hause des Berliner „Wintergarten“ angebrachte Tafel ist somit eine Entstellung der tatsächlichen historischen Zusammenhänge. Die Leistungen der Gebrüder Skladanowski gehören in die Entwicklung des Reihenbildes, das von der „Zauberlaterne“ des 17. Jahrhunderts über das „Zaunrätzel“ (1825), über Stampfer und Plateau (1832), Muybridges photographische Serienbilder (1879) und Raynauds „Praxinoskop“ und viele, viele ähnliche Erfindungen reicht.

Alles in allem: Aus dem rivalisierenden Neben- und mitunter Gegeneinander der Erfindungen wuchs das praktische Wissen um die technischen Gesetze des Films, — aus der Flimmerkiste von damals wurde der Film von heute. Der Bemühung um das Laufbild, einst als Spielerei einiger Phantasten verlacht, blieb der Erfolg letztlich nicht versagt: Der Film wuchs innerhalb des modernen Lebens zu bedeutender künstlerischer, wirtschaftlicher und nicht zu übersehender technischer Macht heran.

RUHE... **Achtung!** AUFNAHME!

Film... welches Zauberwort! Nicht umsonst hüten die Portiers — im kalifornischen Hollywood, im englischen Elstree, in Berlin-Babelsberg, Hamburg-Rahlstedt, Göttingen, Düsseldorf, Remagen, Wiesbaden und München-Geiseltal wie auf dem Rosenhügel bei Wien, in der römischen Cinecittà und überall, wo Filme entstehen — die Eingänge in ihr Zauberreich: in die Filmateliers! Sie sind der Anziehungspunkt für alt und jung. Mal bei einer Filmaufnahme dabei sein zu dürfen, ist der heiße Wunsch aller, die die flimmernde Leinwand lieben.

Und was gibt es bei der Dreharbeit wirklich zu sehen?

Wer das erste Mal die streng bewachten Pforten des Heiligtums einer Filmstadt durchschreitet, wird überrascht sein von dem Aufwand, der sich seinen Augen bietet, aber auch von der ernsthaften Geschäftigkeit, die allenthalben herrscht. Große Gebäude findet er: Büros, in denen die dramaturgischen Abteilungen sitzen, die die Drehbücher der einzelnen Filme ausarbeiten, Räume, in denen die technischen Einrichtungen — Kameras, Scheinwerfer, Kabel — aufbewahrt werden, Hallen, in denen transportable Wände, Möbel, Requisiten eingelagert sind, Werkstätten für Bauarbeiter, Tischler, Tapezierer, Schneider, Schuster und Elektro-Monteur, die in buntem, aber wohlgeordnetem Durcheinander arbeiten: schnell, zielsicher, fachmännisch. Stets mit dem Instinkt für das, was der Film, diese eigenwilligste Kunst unter den Künsten, benötigt.

Der Besucher schreitet durch lange Gänge. Überall schlagen Türen. Schauspieler kommen und gehen. Aus Garderoben dringen Gesprächsfetzen. Bis die roten Lampen aufleuchten und zur Ruhe mahnen. Drinnen ist Aufnahme!

Während einer kleinen Pause tritt man durch die schalldicht gepolsterte Tür. Und kommt in eine neue Welt: Ungewohnt, geheimnisvoll, halbdunkel, verwirrend...

Über Dekorationsteile und Kabel, zwischen Scheinwerfern, Kameras, Lattenholz und Leinwand geht es zur Gruppe der Filmleute. Der erste Eindruck: viele Menschen, wenig Bewegung.

Langsam tastet man sich vor, langsam begreift der Neuling: In der Dekoration stehen die Schauspieler, kostümiert und geschminkt, vor ihnen gestikuliert der Regisseur. Klar und präzise kommen seine Anweisungen: was sie zu sprechen,

wie sie sich zu bewegen haben. Jede kleinste Nuance, jedes Anschwellen des Tons, jede Handbewegung wird festgelegt. Minutiöse Kleinarbeit...

Der Kameramann hinter seiner Apparatur folgt den Vorbereitungen aufmerksam. In knappen Worten gibt er dem Oberbeleuchter seine Anweisungen: wo die Scheinwerfer stehen sollen, ob dieser oder jener „härteres“ oder „weicherer“ Licht ausstrahlen soll, ob dämpfende Schleier oder milchglasähnliche Scheiben vorgesetzt werden müssen. Bis das Licht „steht“...

Der Kamera-Assistent legt den Film ein, die Entfernungen zwischen Kamera und den Schauspielern wird gemessen. Für jede Stellung, jeden Gang, jede Wendung besonders. Sein Kollege von der Regie überprüft mit den Schauspielern in letzter Minute noch einmal die Sprech-Texte, weist Statisten ein, überprüft zusammen mit dem Kameramann probeweise den Bildausschnitt, die „Fahrt“ der Apparatur auf die Darsteller zu, den „Schwenk“ zur Seite, die Wirksamkeit der „Großaufnahme“. Seinen Augen entgeht nichts. Ob ein Mantel auf- oder zugeknöpft sein muß, ob die Kaffeetassen voll oder leer zu sein haben. Tausenderlei...

Eine letzte Besprechung mit dem Tonmeister. Die Musiker erhalten ihre Anweisung. Die Lautstärke dieser oder jener Instrumente wird nochmals vereinbart. Ein paar schalldämpfende Tücher, die bei der Tonaufnahme den Raum späterhin akustisch „weit“ oder „eng“ erscheinen lassen, werden umgehängt.

Die Garderobiers ordnen ein letztes Mal die Kostüme der ihnen zugeteilten Darsteller. Die Friseure überprüfen das make-up ihrer Stars. Kamm und Bürste treten kurz in Aktion.

Dann ist es so weit! Der Regisseur tritt neben die Kamera. Der Kameramann winkt. Der Oberbeleuchter pfeift: „Licht!“ Die Scheinwerfer zischen gleißend auf und tauchen die Szene in grelle, blendende Helligkeit.

Der Regisseur gibt ein Zeichen. Ein Arbeiter tritt mit einer schwarzen Tafel — der Klappe — vor, hält sie hoch, schlägt sie zusammen und ruft die Nummer der Einstellung aus dem Drehbuch: „325, drittes Mal, mit Ton“.

Der Regisseur beugt sich vor... ein Blick noch. Dann:

Ruhe... Achtung. Aufnahme!

SEINE MAJESTÄT[☞]

„Wie wird man Filmstar?“ fragen die allzu Neugierigen, die es unbedingt wissen wollen. „Filmstar kann man überhaupt nicht werden!“ antworten die, die es als Fachleute wissen müssen. Als Filmstar wird man geboren . . .

*

„Der Filmstar ist tot!“ behaupten die Neunmal klugen. „Es lebe Seine Majestät der Filmstar!“ jubelt begeistert tagtäglich das große Publikum und opfert seinen Göttern und vor allem seinen Göttinnen willig die Kinomark.

*

Zu Recht? Zu Unrecht? Wer will das entscheiden . . . Fest steht: Mit der Erfindung der Kinematographie schlug die Geburtsstunde des Filmstars: Aus den Unbekannten von gestern wurden seltsam schnell die Lieblinge von morgen.

*

Und als zum Film die Reklame, zur flimmernden Leinwand die echten Künstler stießen, waren die Voraussetzungen erfüllt für Ruhm, Ansehen, Glanz . . . Aber auch für Verzweiflung, Elend, Sturz in die Tiefe.

*

Auch das Starleben hat zwei Seiten. Die Schattenseite überwiegt oft. Dies sei allen, die auch dabei zu sein sich sehnlichst wünschen, ins Stammbuch geschrieben. Mit roter Tinte, — unverlöschbar . . .

*

Die Chancen sind gering. Unsere Filmgegenwart ist arm. Zu viele drängen sich. Das schöne Gesicht allein tut's nicht. Kunst kommt von Können. Das Publikum weiß sehr schnell, ob „die da oben“ etwas können oder nicht. Und es urteilt unerbittlich . . .

*

Seine Majestät der Filmstar muß ein unermüdlicher Arbeiter an sich selbst sein, wenn er „oben“ bleiben will. Und das ist gut so. Für ihn, der es geschafft hat, und jene, die nach ihm die Leiter des Erfolgs hinaufklimmen wollen.



WOLF ALBACH-RETTY

T DER FILMSTAR

Nur Arbeit und noch einmal Arbeit führt in der Welt des Films zum Aufstieg. Manchmal gehen Jahre darüber hin. Manchmal auch ein ganzes Leben. Viele fühlen sich berufen, wenige sind es wahrhaft.

*

Anzumerken wäre: Die Zeiten, in denen Protektion zu Filmruhm verhalf, sind vorbei. Endgültig. Und auch das ist gut so.

*

*Was lockt die meisten auf den unsicheren Film-
pfad? Eitelkeit, Selbstüberschätzung, klingender
Lohn — wenn sie gegen sich selbst ehrlich sind.
Die wenigsten: die Kunst, — die allerwenigsten:
das Ringen-Wollen um das eigenartige Phänomen
„Film“ ...*

*

*Seine Majestät der Filmstar hat es nicht leicht
heutzutage. Durchaus nicht. Er kennt — wie seine
Kollegen auf echten Thronen — Sorgen und Nöte,
— von beidem ein gerüttelt Maß ...*

*

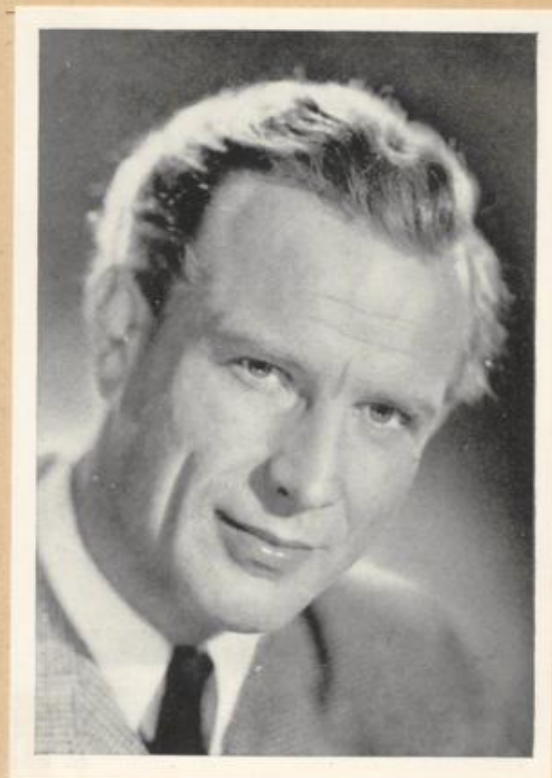
*„Filmstar werden, ist schon schwer, — Filmstar
sein, noch mehr!“ kann man einen bekannten Zwei-
zeiler mit Recht abwandeln. Und da wir schon
einmal beim Zitieren sind: „Es ist nicht alles Gold,
was glänzt!“ Die unsichtbare Krone Seiner Film-
majestät erweist sich recht oft als Katzengold.*

*

*Nur wer sie bescheiden trägt und in steter Be-
mühung um die Vollendung seiner Kunst ringt,
dem wandelt sie sich in lautere Kostbarkeit: in
selbstloses Aufgehen im Beruf, Tag und Nacht ...*

*

*Nur solchen Künstlern sollte die Film-Zukunft
königliche Würden verleihen. Aber diese Auser-
wählten werden die Kronen der Äußerlichkeiten
ablehnen und glücklich sein, wenn man sie schlicht
einen echten Filmschauspieler heißt ...*



VICTOR STAAL

So wurde Siegfried Breuer

WELTMANN

vom Scheitel
bis zur Sohle

Siegfried Breuer ist im deutschen Film der Weltmann vom Scheitel bis zur Sohle schlechthin. Ist ihm diese Rolle mühelos in den Schoß gefallen?

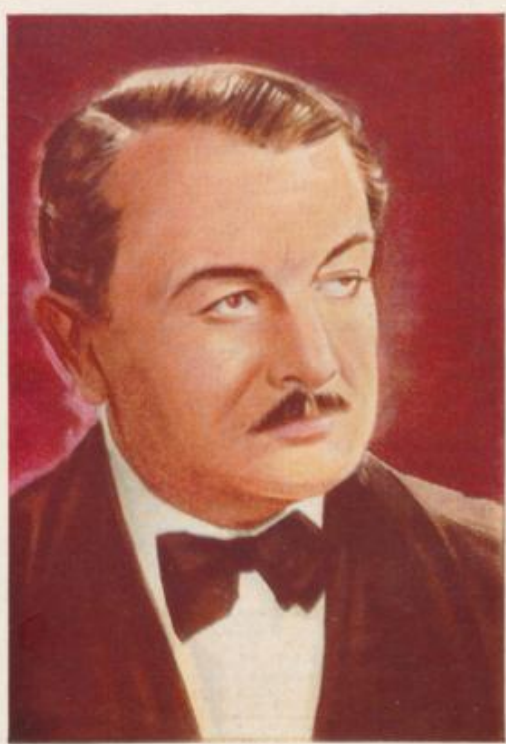
Lassen wir ihn selbst erzählen:

„Die Eltern sind im Rheinland gebürtig, und der Großvater Peter Breuer hat sich als Dombildhauer in Köln einen Namen gemacht. Der Vater, der die Sängerlaufbahn einschlug, kam an die Hofoper in Wien, wo ich auch geboren und aufgewachsen bin. Da er bis 1914 in sämtlichen Bayreuther ‚Ring‘-Aufführungen den Mime gesungen hat, erwarb er sich dort ein hübsches Häuschen mit Garten, in dem wir während der Proben- und Festspielzeit wohnten, so daß ich bald zu den Bayreuther Stammgästen gehörte.

Vor allem reizte meine kindliche Neugier, den Vater auf der Bühne zu sehen. Deshalb nahm mich meine Mutter einmal zu einer ‚Siegfried‘-Aufführung mit. In der Pause ging sie mit mir in die Garderobe des Vaters, und als er in seinem zottigen Fell, den buschigen Augenbrauen und dem wilden Bart auf mich zutrat, erkannte ich ihn nicht, bekam es mit der Angst zu tun und begann furchtbar zu weinen ...“

Das war Siegfried Breuers erste Begegnung mit der „Kunst“. Und wann packte es ihn selbst?

„Als ich in der Wiener Hofoper eine Ballettauführung von ‚Puppenfee‘ und ‚Klein-Idas Blumen‘ sah, kamen die ersten zaghaften künstlerischen Regungen. In Ermangelung eines Kostüms hängte ich mir eine Reisedecke um und bewegte mich in der Art der Tänzerinnen auf der Bühne. Das Ereignis hatte mich derart bewegt, daß ich Tänzer werden wollte. Aber ... schon traten neue Eindrücke hinzu. Ich sah zum erstenmal mit Bewußtsein Opernvorstellungen — ‚Zauberflöte‘ und ‚Entführung aus dem Serail‘ — und sofort wollte ich, dem Beispiel des Vaters folgend, ebenfalls zur Opernbühne gehen.“



SIEGFRIED BREUER

Aber aus diesem Wunsch wurde in der Praxis nichts. Als Siegfried Breuer an der Wiener „Burg“ „Alt-Heidelberg“ gesehen hatte, gab es für ihn nur noch eines: Schauspieler werden!

„Siebzehn Jahre war ich alt, als ich nach vierjährigem Besuch des Kremser Internats die Schulzeit abschloß. Zum Vorsprechen in der Akademie wählte ich die erste Szene zwischen Mephisto und dem Schüler aus dem ‚Faust‘, und zwar sprach ich beide Rollen, indem ich abwechselnd auf die linke und die rechte Seite des Podiums sprang. Die Kommission amüsierte sich zwar über dieses Spiel, hinterher bedeutete mir aber der Vorsitzende, daß es zweckmäßiger wäre, Rollen zu lernen, die zu meiner Jugend eher paßten als der Mephisto, und stellte mir anheim, nochmals vorzusprechen. Ich setzte mich also hin, lernte den Romeo sowie den Raoul aus der ‚Jungfrau von Orléans‘ und fand mich mit zwei anderen Kandidaten erneut zur Prüfung ein, diesmal mit Erfolg!“

Und wer studierte zu gleicher Zeit mit Siegfried Breuer die hohe Kunst des Schauspiels?

„Auch Paula Wessely und Käthe Gold! Einer unserer Lehrer war der Direktor des Deutschen Volkstheaters, und so hatten wir nicht nur die Möglichkeit, den Proben beizuwohnen, sondern gelegentlich auch zu statieren. In einer Aufführung von Shaws ‚Heilige Johanna‘ zum Beispiel



PAULA WESSELY

gehörten Paula Wessely und ich zur Hofgesellschaft, und später, nach Jahren, als wir in dem gleichen Stück Hauptrollen spielten, erinnerten wir uns noch daran, wie wir uns damals Hand in Hand verbeugt hatten — unsere ganze darstellerische Aktivität!"

Gastspielweise ging Siegfried Breuer 1925 das erstmal nach Berlin. Ohne besonderen Erfolg. Dann mit Paula Wessely nach Prag. 1931 rief Berlin wieder!

„Es war ein sehr riskanter Schritt, die Brücken in Wien abzubrechen und nach Berlin zu gehen. Ich machte dort alle die Leiden durch, die so viele engagementslose Schauspieler schon erduldet haben. Draußen in Halensee hatte ich mir ein winziges Zimmer gemietet. Es kostete 12 Mark im Monat. Jeden Tag machte ich mich zu Fuß auf den weiten Weg in die Stadt, klapperte die Theater- und Filmbüros ab, aber immer war es dasselbe: man tröstete mich mit der stereotypen Redensart: „Sie werden von uns hören!“ Wie oft legte ich mich mit leerem Magen nieder...“

Aber dann spielte der Zufall Schicksal! Siegfried Breuer traf einen Kollegen aus der Provinz. Er brachte den fast Verzweifelten ans Steglitzer „Schloßpark-Theater“. Aber die Zeit des Hoffens und Bangens war noch nicht vorüber:

„Dieser ungewisse Zustand fand erst ein Ende, als ich mit Heinz Hilpert vom ‚Deutschen Theater‘ zusammenkam. Er übertrug mir eine kleine Rolle in ‚Griselda‘, die mit Käthe Dorsch und Ewald Balser herauskam. Nach dieser Aufführung erhielt ich eine feste Verpflichtung und war in der neuen Saison bereits der Partner von Käthe Dorsch in der ‚Hexe von Passau‘...“

Und der Film? Er wurde auf Siegfried Breuer 1939 aufmerksam und machte ihn zu dem, was wir an ihm so sehr schätzen: zum Weltmann vom Scheitel bis zur Sohle!

„Regisseur Helbig holte mich für ‚Leinen aus Irland‘, und nach diesem erfolgreichen Start folgten weitere Filmaufgaben in ‚Mutterliebe‘, ‚Postmeister‘, ‚Wiener Geschichten‘, ‚Operette‘ mit Maria Holst... Ich hatte die wertvolle Ergänzung meiner künstlerischen Tätigkeit gefunden!“

Der deutsche Nachkriegsfilm sah Siegfried Breuer an der Seite von Zarah Leander in „Gabriela“, in Österreich führte er nach dem Kriege erstmals Filmregie.

Hart war der Weg, den Siegfried Breuer gehen mußte, aber seiner Besessenheit blieb der Erfolg nicht versagt: Steil stieg die Kurve seines Ruhms...



MARIA HOLST

AM ANFANG IST DER

Drehbuch Autor

Was ein Filmschauspieler ist, weiß jedes Kind. Unter einem Filmregisseur können sich die meisten auch noch etwas vorstellen. Aber was ist ein Drehbuchautor?

Auf das große Fragezeichen kommt meist nur die schüchterne Antwort: „Das ist der, der den Film schreibt...“ Ansonsten Achselzucken, großes Schweigen, aus...

Und doch: Am Anfang ist der Drehbuchautor! Oder sollte es wenigstens immer sein. Daß es leider, leider oft nicht so ist, ist kein Beweis gegen die Notwendigkeit seines Vorhandenseins. Denn er ist tatsächlich das A und O des Films. Er ist die Seele vom Buttergeschäft. Er ist meist ein Literat, oft ein gewiegter Handwerker und ganz, ganz selten... ein wahrer Dichter.

Seine Aufgabe? Er ist der Mann, der die Idee, den Stoff, die Handlung zu einem Film erfinden muß. Sein Kopf ist die Keimzelle alles dessen, was da einmal auf der Leinwand zu sehen und aus dem Lautsprecher des Filmtheaters zu hören sein soll.

Er ist derjenige, der sich eines Tages hinsetzt und sagt: „Donnerwetter, was mir da gestern passiert ist, das könnte einen Film abgeben!“ Ist er ein gewitzter Drehbuchautor, so setzt er sich aber nicht hin, sondern geht zu einer Filmfirma und trägt seinen „Stoff“ in zehn Sätzen vor. Und ist sein Zuhörer — der Dramaturg — Feuer und Flamme, so wird der Autor... immer noch nicht losschreiben. Er wird sich vorsichtshalber zu einem befreundeten Filmregisseur begeben und auch diesem sein Lied, sein Leid vorsingen. Und wackelt besagter guter Freund ebenfalls nicht allzu abweisend mit dem Kopf, wird der Drehbuchautor immer noch nicht losschreiben. Denn er hat seine Erfahrungen. Mit den Filmfirmen. Er wird einer solchen entweder seine „Idee“ verkaufen (wenn er seinen künstlerischen Seelenfrieden retten will), oder er wird

todesmutig und wider besseres Wissen einen „Drehbuchvertrag“ abschließen. Und hat er ihn in der Tasche und ist der Vorschuß ausgegeben, dann — frühestens! — setzt sich der richtige Drehbuchautor an seinen Schreibtisch (oder in die Sommerfrische) und beginnt sein Werk.

Was ist da nun vonnöten? Außer einem Stoß Papier, mehreren optimistisch gespitzten Bleistiften und einem Riesen-Radiergummi eine große Portion Phantasie, Begabung und viel Geduld.

Nimmt der Drehbuchautor seine Arbeit ernst (und das tun viele!) beginnt nun ein wochenlanger Kampf. Mit dem Stoff. Mit sich selbst. Mit den Zweifeln am eigenen Können. Da wird die Handlung entworfen, in Rollen und Schauplätze aufgelöst, in Dialogen festgelegt, gefeilt, gestrichen, hinzugedichtet. Bis eines Tages das Drehbuch fertig ist. Auf der linken Seite steht dann das, was im Film zu sehen sein wird, und auf der rechten alles, was nach Wort, Musik und Geräusch später zu hören sein soll. Dabei gilt nach einem im Filmschaffen geheiligten Gesetz dasjenige Drehbuch als das vorbildlichste, auf dessen linker Seite das meiste steht. Denn Film ist Bild — trotz Tonfilm!

Und wenn der Drehbuchautor nach Wochen dann sein Werk zur Filmgesellschaft trägt, kommt die erste große Enttäuschung. Der Dramaturg hat Änderungswünsche. Die vorgesehenen Darsteller leben schon in bestimmten Rollenvorstellungen. Der Regisseur betont seine „Auffassung“. Der Kameramann hat bestimmte Bildwünsche... Und zusammen mit einem weiteren Drehbuchautor stürzt sich unser vielgeplagter Filmdichter abermals in die Arbeit. Oder geht.

Und dieses Spiel setzt sich nun endlos fort. Bis das eines Tages nicht mehr möglich ist, da der Film termingemäß ins Atelier gehen muß. Die Abschiedsstunde hat geschlagen.

Seufzend trennt sich der Autor von seinem Kind, das nun zu einem dicken, dicken Buch angeschwollen ist. Und sitzt der Drehbuchautor nach Monaten im Lichtspielhaus und läuft dann „sein“ Film, erkennt er oft seinen Stoff kaum wieder, soviel ist „hinzugedichtet“ worden...

Es soll jedoch auch jene sagenhaften Fälle geben, bei denen der Autor sein Kind nicht verläßt. Entweder ist er dann ein Glückspilz oder gleichzeitig der Regisseur seines eigenen Drehbuchs oder ein sehr, sehr starker Mann gewesen: sozusagen ein Filmdichter mit Haaren auf den Zähnen.

Auch das soll es geben.

MIT
SCHMINKE
 UND
Puder

Maske machen: Das heißt gemeinbin, sich äußerlich verändern. Mit Schminke und Puder . . . Äußerlich? Im Film?

Maske machen: Das heißt im Film sich innerlich wandeln. Und äußerlich mit Schminke und Puder nachhelfen, die Voraussetzungen schaffen, die Glaubwürdigkeit einer Rolle erhöhen.

Wer sich über und über schminkt, ist ein schlechter Filmschauspieler, sofern die Schminkerei — ver-



WINNIE MARKUS



HANS SOHNKER

tuschen soll. Außerdem: Kein Filmregisseur wird das dulden. Die Großaufnahme entschleiern die Tünche unnachgiebig.

Eine Perücke, ein Bart oder auch blonde Locken „machen Maske“. Aber der Filmschauspieler muß sich mit ihnen — wir sagen es noch einmal — verwandeln: charakterlich, seelisch, im innersten. Er muß die Maske wahrhaft machen.

Nur große Darstellerinnen und Darsteller vermögen das zu tun. Sie glauben nämlich nicht an die selbtherrliche Macht der Maske. Sie vertrauen auch nicht dem weichen Licht der Scheinwerfer und den Gazeschleiern vorm Objektiv der Kamera, die zusammen falschen Bart und Runzeln weniger sichtbar werden lassen.

Denn der Filmschauspieler, der nicht ein Typ, mehr: ein Charakter, mehr: ein Künstler nach Herz und Verstand ist, kann noch so sehr Maske machen, — es bleibt alles Maske. Ohne Überzeugungskraft, ohne den Funken, der überspringen soll.

Denn die Maske ist tot, wenn hinter ihr, in ihr kein echtes, lebendiges Feuer glüht.

Oft ist die Maske im Film nur . . . Larve! Das muß, soll, darf gesagt werden. Eine schöne Larve, ein billiges make-up, — sozusagen an der erst-



ERICH PONTO

besten Straßenecke gekauft, auch wenn es vom Maskenbildner stammt.

Die echte Maske des Filmschauspielers demaskiert: den Künstler, den Film, den Menschen in ihm... Es ist im Spiel von Licht und Schatten nicht damit getan, sich „schön“ zu machen.

Die Frage: Haben Sie ein Filmgesicht? ist falsch gestellt, wenn sie auf äußere Schönheit, aufs make-up, zielt. Richtig gefragt, lautet die... Forderung: Ein Gesicht muß fotogen — fotografisch günstig — sein. Auch, das häßliche Gesicht kann „schön“ sein. Und ausdrucksstark! Hier liegt der Schlüssel zum Geheimnis des Filmschauspielers, wenn er erfolgreich ist.

Jeder Filmschauspieler benutzt vor der Kamera Schminke und Puder. Das ist ein Erfordernis der Kamera, die jede noch so kleine Hautunreinigkeit in der Großaufnahme überdimensioniert. Aber wehe der Filmschauspielerin, die mit Schminke und Puder Persönlichkeit vortäuschen will! Es kommt nur ein Lärvochen heraus...

Make-up muß sein, Maske machen muß sein. Wenn beides nur dazu dient, sich zu „verstellen“, ist es um die filmische Darstellungskunst geschehen.

Schlechte Filmschauspieler retten sich in make-up und Maske.

Könner beherrschen sie...

PARISER

* FILM Sterne * *

Die französische Filmkunst hat einen guten Namen in der Welt. Wohl in keinem Filmland müht man sich leidenschaftlicher, ehrgeiziger, ernsthafter um diese jüngste unter den Künsten als in Frankreich. Neben den Literaten, Journalisten und Dichtern — Dichtern von Rang und Geltung — sind es vor allen Dingen die Schauspielerinnen und Schauspieler, die dem Film ihrer Heimat weit über die eigenen Grenzen hinaus Achtung und Bewunderung erobert haben.

Und worin besteht der Reiz, die Faszination, das Einzigartige der französischen Darstellungskunst im Film? Sie huldigt neben Charme und Geist — diesen ebenso französischen wie pariserischen Attributen des gallischen Menschen — ganz dem Charaktervollen. Sie bevorzugt nicht die nur hübschen Gesichter, die Larven, sondern das schöne, interessante Antlitz. Bei den Männern tritt an die Stelle des Typs die Persönlichkeit. Während die männlichen Darsteller es verstehen, in ihren Gestalten Energie, Geistigkeit und echtes Menschentum überzeugend zu verlebendigen, geht von Frankreichs Schauspielerinnen des Films jene eingeborene Grazie und frauliche Anmut aus, in denen stets ein wenig Pariser Atmosphäre, Eleganz und Lebenslust verzaubernd mitschwingen.

Und das Erstaunliche ist: Dieser Grundzug, der durch die ganze französische Filmschauspieler-schaft wirkt, entwickelt die mannigfaltigsten Talente und Begabungen. Durch sie wird Frankreichs Filmkunst immer wieder aufs neue dazu befähigt, ihrer Stimme im Konzert des Weltfilms unüberhörbar Geltung zu sichern.

MICHÈLE MORGAN ist eine Entdeckung von Marc Allegret, dem Neffen des Dichters André Gide. Er holte sich die in Dieppe an einem 18. März geborene Schauspielerin kurzerhand von der Probestühe einer Pariser Theaterschule herunter und vertraute ihr — gefesselt von ihrer herben Schönheit wie ihrem natürlichen Talent — eine Hauptrolle in einem Revue-Film an. Mit Erfolg. Bald rief Hollywood! Sie ging nach Amerika und drehte dort fünf Filme. Rechtzeitig erkannte sie aber, daß ihre verinnerlichte, an Paula Wessely gemahnende Kunst der Menschendarstellung jenseits des großen Teiches nicht voll ausreifen könne. Sie kehrte in die Pariser Ateliers zurück und holte sich 1947 in dem ersten französischen Nachkriegsfilm „... und es ward Licht!“ (La Symphonie pastorale) den großen Preis von Cannes für die beste schauspielerische Leistung des Jahres. In England drehte sie sodann „Die erste Enttäuschung“ — die keine wurde —, darauf in Italien „Fabiola“, mit Jean Marais zusammen „Mit den Augen der Erinnerung“, neuerdings „Die Karriere der Doris Hart“. Was eroberte ihr in aller Welt die Sympathie des großen Publikums? Ihre Schlichtheit, ihre scheue Zurückhaltung, die jedem lauten Trubel, aller Propaganda abgeschworen hat.



MICHÈLE MORGAN



JEAN MARAIS

JEAN MARAIS wurde an einem 11. Dezember in der Landschaft Loiret (Frankreich) geboren. Auf eigene Faust studierte er die schönen Künste und hatte es schon zu kleinen Bühnenrollen gebracht, als er dem Dichter und Filmmann Jean Cocteau begegnete. Eine Rolle, die ihm Cocteau übertrug, machte ihn über Nacht am Pariser Theater- und Filmhimmel bekannt. Blitzschnell avancierte er zum französischen Filmstar Nr. 1! In Deutschland konnte man seine Kunst, deren Geheimnis Jugend und Bescheidenheit ist, in den Filmen „Der ewige Bann“ als Partner von Madeleine Sologne, in „Ruy Blas“ mit Danielle Darrieux, in „Carmen“ mit Viviane Romance, in „La Belle et la Bête“ mit Josette Day und in „Die Reise ohne Hoffnung“ bewundern.

EDWIGE FEUILLÈRE ist eine Schauspielerin von südländischem Temperament. Nach eingehenden Studien an einer Theaterschule in Paris stellten sich mit den ersten kleinen Rollen die ersten Erfolge ein. Sie hat sie sich erkämpfen müssen. Gegen ihr Temperament und gegen den Neid! Obwohl die Kritik ihr eine große Bühnenlaufbahn prophezeite und sie für den Film prädestiniert hielt, gab ihr lange Zeit keine Produktionsgesellschaft eine Chance. Erst als sie auf der Bühne die „Kameliendame“ mit triumphalem Erfolg spielte, öffneten sich dieser „zweiten Sarah Bernhard“ die Pforten der Ateliers: Sie drehte „La Duchesse de Langeais“, — die Lebensgeschichte einer unglücklichen Frau. Bald folgten weitere Filmverpflichtungen: In Dostojewskis Roman-Epos reiner Menschlichkeit, im „Idioten“, war sie eine unnachahmlich graziöse Nastasia Filipowna, jene Frau, die sich trotz aller tatsächlichen Verworfenheit ihre Reinheit in einem höheren Sinne erhalten hat. Im „Doppeladler“ von Jean Cocteau schließlich gab sie an der Seite von Jean Marais der Königin Leidenschaft und Seelentiefe. Edwige Feuillère hat gehalten, was sich die Kritik von ihr versprach; Sie wurde eine große Filmschauspielerin!



EDWIGE FEUILLÈRE



CHARLES BOYER

CHARLES BOYER zählt zu den meistbeschäftigten Darstellern Hollywoods. Die Reihe seiner Filme ist ohne Zahl. In Deutschland sahen wir ihn zuletzt in der Charakterstudie des großen Napoléon, der Frankreich über seine Liebe zur Gräfin „Maria Walewska“ — so heißt dieser Film mit Greta Garbo — stellte. Boyer, der am 28. August 1899 zu Fieac in Frankreich geboren wurde, studierte an der Universität Toulouse und an der Sorbonne zunächst Literatur, nahm dann am Pariser Konservatorium Schauspielunterricht und trat schließlich 1920 das erstmal als Darsteller vor die Öffentlichkeit. Sein Name wurde zehn Jahre später durch „Barkarole“, einen der ersten Sprechfilme überhaupt, auch in Deutschland bekannt. In Hollywood wurde man auf ihn aufmerksam durch den Film „Mordprozeß Mary Dugan“, der einen sensationellen Kriminalfall behandelte. Mit der Verfilmung von Franz Molnars „Liliom“ setzte er sich endgültig durch. Der Name Charles Boyer wurde zum festumrissenen Begriff für alle Filmfreunde...

VIVIANE ROMANCE hieß am Anfang weder Romance noch Viviane. Sie tanzte in kleinen Kabarets den French Cancan und schlug sich recht und schlecht durchs Leben. Der „göttliche Funke“, der sie später großmachte, schlummerte noch in ihr. Eines Tages lächelte ihr aber das Glück. Eine Filmrolle! In acht Monaten wurde sie zum begehrten klassischen Vamp des französischen Films! Das Publikum jubelte ihr zu, wo auch immer sie sich blicken ließ. Als wollte sie nachholen, was sie versäumt, drehte sie kurz hintereinander mit Pierre Blanchar den „Spieler“, mit Jean Gabin „Die zünftige Bande“ und mit Lucien Baroux den „Engel des Heims“. Die letzten Zweifel an ihrem Talent verstummten, als sie mit den Filmen „Nächte in Neapel“, „Das Leben ist kein Roman“ und vor allem „Carmen“ ihr wahres Können zeigte. Vivianes Rollen haben eine eigene Note. Lästere werfen ihr vor, daß sie Liebeszenen nur mit dem Manne dreht, den sie liebt — selbst wenn er untalentiert ist. Aber Viviane Romance ist gar nicht so, wie sie tut. Seit langem schon ist sie mit Clement Duhour, einem Hoteller, verheiratet. Die bösen Zungen wissen von ihr nichts besonderes zu berichten...

VIVIANE ROMANCE



GÉRARD PHILIPPE

GÉRARD PHILIPPE war vor vier Jahren noch völlig unbekannt. Seine Heimat ist Nizza. Als Sohn eines Hoteliers machte er, zwanzigjährig, die Bekanntschaft der Schauspieler Jean Wall und Claude Dauphin, von denen er ersten dramatischen Unterricht erhielt. Bereits 1946 wird ihm mit dem Film „Den Teufel im Leib“ der große Preis von Brüssel beschert. Das Jahr 1947 brachte ihm die Titelrolle des Films „Der Idiot“, mit der er sich zum Schauspieler ersten Ranges qualifizierte. In „Kartause von Parma“ gewinnt er internationale Anerkennung durch seine Darstellerleistung. In René Clairs Faust-Film „La Beauté du Diable“ krönte er sein bisheriges Schaffen. Gérard Philippe ist heute eine der stärksten Hoffnungen des französischen Films: durch seine Klarheit, Intensität und blutvolle Menschlichkeit!



VON DEN REGIE-

Tyrannen

Sie sind die letzte Instanz. Ihr Machtwort gilt. Die Regisseure — diese eigenwilligen Begabungen zwischen Kunst und Technik — sind die Tyrannen des Films. Gebildet und gutmütig. Die Primadonnen unter ihnen sind am Aussterben...

Regie führen: Das heißt, den entstehenden Film bis ins letzte Detail, bis in die allerletzte Szene plastisch vor dem geistigen Auge zu haben. Das ist eine Sache des Instinkts, der künstlerischen Potenz, der Persönlichkeit, — auch der Routine.

Der Filmregisseur ist der erste unter gleichen. Man darf es nur nicht merken. Deshalb muß der Filmregisseur Menschenkenner sein. Sein Arbeitsmaterial ist das kostbarste, was es gibt: der Mensch. Und Schauspieler sind so schwer zu behandeln! Oder so leicht. Es kommt auf die suggestive Macht des Regisseurs an, dem sie sich fügen sollen. Oder wollen...

Denn der echte Regisseur ist der Freund, der Helfer der Schauspieler vor der Kamera. Mit ihnen zusammen will er nicht irgend einen Film machen, sondern den besten aller Filme. Mit Kunstverständnis, mit Leidenschaft, mit Wissen um die Gesetze des Phänomens Film.

Dessen Gesetze muß der Regisseur aus dem Handgelenk beherrschen. Der Filmregisseur ist sozusagen ein all-round-Künstler. In ihm ist ein Stück Schauspieler, Kameramann, Musiker, Architekt, Techniker und... Dichter.

Auch Dichter. Denn er dichtet in Bildern. In Bildern von Mensch und Natur, Milieu und Kreatur. Und versteht er seine Aufgabe, sein künstlerisches Handwerk, erschüttert er. Zutiefst.

Der Regisseur muß aus der unbelebten Materie die Filmdekoration und aus dem lebendigen Menschen das letzte, höchste, herausholen. Die Seele aller Dinge muß unter seinem schöpferischen Anhauch sichtbar werden...

Die Wege, die nach diesem Ziel führen, sind verschieden. So vielfältig, wie das Kaleidoskop des Films selbst. Man kann sich behutsam vortasten, man kann brutal seinen Regiewillen durchsetzen, man kann vorspielen, bitten, an die künstlerische Einsicht appellieren. Der Regisseur muß ein herzwinnender Tyrann sein. Und überzeugen...

Das kann er nur, wenn er in „seinem“ Film lebt. Und gute Regisseure tun das auch. Sie sind untergetaucht in dem Stoff, den sie gerade gestalten. Deshalb ist auch immer derjenige Film, den sie im Augenblick machen, ihrer Meinung nach der beste, den sie je gemacht haben.

Die intelligenten Regisseure glauben das auch aus tiefstem Herzen. Das ist ihre Kindereinfalt. Niemand kann sie ihnen nehmen. Kein Schauspieler, der unter ihnen Tag um Tag im Atelier arbeitet, kein Produzent, dem sie verpflichtet sind. Kinder und Künstler ähneln zu sehr...

Sind sie große Künstler, geben sie sich durch große Bescheidenheit zu erkennen. Die auffallende Kleidung, die sie zu tragen lieben, ist nur äußerlich. Gewissermaßen Tarnung. Auch Filmregisseure sind Menschen voller Eitelkeiten... Und je stärker sie Menschen sind — sozusagen mit Leib und Seele —, um so packender, blutvoller erweisen sich die Filme, die sie inszenieren. Sie setzen sich ganz ein für ihr Werk.



HILDE KRAHL

auf daß es von der Leinwand ins Publikum strömt. Und die Regieleistung muß stark sein, denn das Zelluloid frißt das Leben. Mindestens die Hälfte der Absichten bleibt auf der Strecke. Die Regisseure des Films wissen das. Deshalb gebärden sie sich so tyrannisch. Aber sie sind keine Tyrannen. Wären sie es, gäbe es keine Filme, die dem großen Publikum gefallen. Denn

Tyrannei kommt aus Kälte. Und gute Filme lassen das Herz sprechen...

Haben Sie schon einmal einen Tyrannen mit Herz gesehen? Im Film gibt es das wenigstens nicht. Nur besessene Künstler, die der Rausch des Gestaltens gepackt hat. Ihr Wesen mag manchmal tyrannisch anmuten. Der Schein trügt. Sie sind gar nicht so...



Das Werden eines FILMS vollzieht sich hinter geheimnisvollen Türen nach geheimnisvollen Regeln, und das Völkchen der Filmleute — ALTE FILMHASEN nennen sie sich untereinander, mögen sie auch noch so jung sein — hat sich dort eine eigene Sprache geschaffen.

Der Fachausdruck ist Trumppf! Da schwirren nie gehörte Worte durch die Luft. Ein paar davon seien Ihnen hier enträtselt. Es könnte ja vorkommen, daß Sie irgendwo einmal Zeuge von FILMAUFNAHMEN werden. Dann wäre es doch schade, wenn Sie das Aufgeschnappte nicht verstanden. Was stellen Sie sich beispielsweise unter einem EXPOSÉ vor? Es sei Ihnen verraten, daß dies die erste schriftliche Niederlegung der FILMIDEE auf zwei bis drei Schreibmaschinenseiten ist.

Die nächste Stufe des Filmmanuskripts nennt sich TREATMENT — englisch, eigentlich „Behandlung“; Das sind — filmisch — etwa zwanzig Schreibmaschinenseiten, die die Handlung schon nach Rollen und Schauplätzen zum Inhalt haben. Und daraus wird schließlich das DREHBUCH, bei dem auf den linken Hälften der Seiten alle Angaben für das BILD und auf den rechten die DIALOGE und sonstigen TONANGABEN — MUSIK und GERAUSCHE — verzeichnet stehen.

Darüber hinaus gliedert sich das Drehbuch in EINSTELLUNGEN. Nein, nein, das ist weder was Politisches noch Weltanschauliches! Das Wörtchen „Einstellung“ bezeichnet nur die Entfernung der KAMERA von den ATELIERBAUTEN, der Dekoration, und den STARS, den Schauspielern von Rang und Namen. Sie haben doch sicher schon einmal von der GROSSAUFNAHME, der NAHEINSTELLUNG oder einer TOTALE gehört?

Ja, sehen Sie, und wenn nun so eine Einstellung — es gibt Drehbücher, die haben vier-, fünfhundert — im STUDIO gedreht wird, dann wird

vorher jeweils vom TONMEISTER — das ist ein Techniker, der den TON aufnimmt — ABGEHUPT: Die SZENE beginnt, und alle haben mit Ausnahme der Schauspieler ihren Mund zu halten.

Vorher hat aber noch die Klappe das Wort: Zwei Latten, mit einem Scharnier verbunden und einer kleinen Tafel, werden vor der Kamera mit einem kleinen Knall zusammengeschlagen. Wenn man später neben das Filmbild, das die Klappe im Augenblick des Gerade-Zusammenschlagens zeigt, die TONAUFNAHME des Knalls anlegt, laufen Bild und Ton miteinander synchron, also übereinstimmend.

Ja, sehen Sie, und wenn es dann abgehupt hat, fährt der TONASSISTENT mit dem GALGEN auf. Und was hängt daran? Sie brauchen nicht zu erschrecken, — nur das Mikrophon.

Können Sie sich vorstellen, daß es in jedem modernen Filmatelier NEGER gibt? Oh nein, sie sind nicht zweibeinig und reden auch nicht! Die Filmneger sind stumm und nichts anderes als schwarz angestrichene, aufstellbare Wände, die das Licht der DREISSIGER, FÜNFZIGER, HUNDERTER, TAUSENDER, der SPOT-LIGHTS und AUFHELLER — Bezeichnungen von SCHEINWERFERN unterschiedlicher Art und Stärke — vom OBJEKTIV der KAMERA abhalten. Wegen der Blendungsgefahr...

Nein, das hat nichts mit AUF-, DURCH- oder ABBLENDEN zu tun. Diese eigenartigen Fachwörter bezeichnen das Kunststück, wenn eine Szene aus dem Dunkeln heraus sichtbar wird, eine durch die andere erscheint oder eine Szene im Dunkeln langsam verschwindet.

Haben Sie schon einmal etwas von einem GAG gehört, — ausgesprochen wie der überfeine Kavalier: der Geck? Gag ist der amerikanische Fachaus-

druck für einen filmischen Einfall, eine Bild- oder Wortpointe.

Können Sie sich etwas darunter vorstellen, wenn Ihnen ein Filmhase sagt, sein Film sei ABGEDREHT? Das will nichts weiter besagen, als daß alle Aufnahmen fertiggestellt seien.

Und wenn derselbe Filmhase Ihnen berichtet, es würde jetzt GEMISCHT? Nein, das ist nichts gegen die Moral oder gegen den Anstand. Dies Wörtchen bezeichnet nur das Arbeitsstadium, in dem sich der Film befindet: Sprache, Musik und Geräusche werden so vereint, daß Bild und Ton miteinander synchron - übereinstimmend - laufen. Vorher muß aber der Film noch GECUTTET werden, und zwar vom CUTTER. Auch das ist weniger geheimnisvoll, als Sie meinen. Die einzelnen Einstellungen und Szenen des Films, die alle gesondert und aus dem Zusammenhang gerissen aufgenommen wurden, werden vom SCHNITTMEISTER ("to cut" heißt auf englisch „schneiden“) zusammengeschnitten und aneinandergeklebt, — in der richtigen Reihenfolge.

Ja, und wenn das eines Tages alles fertig ist, winkt die URAUFFÜHRUNG. Aber was das ist, wissen Sie viel zu genau. Sie haben sicher schon einmal zu den PREMIERENTIGERN, den äußerst kritischen Besuchern dieser Vorstellung gehört...



LUISE ULLRICH

*Absage an die
Staats-
Zensur*

Der Film kontrolliert sich selbst

Als der Film noch eine Jahrmarkts-Attraktion war, hat man sich um ihn von Staats wegen überhaupt nicht gekümmert.

Als er später „salonfähig“ wurde, unterstellte man diese jüngste Kunst der Obrigkeit. Man schuf eine Staatszensur. Und die Filme, die in Norddeutschland liefen, waren in Süddeutschland verboten — oder umgekehrt...

Der Ruf nach Abschaffung des Polizeiknüppel im Filmtheater wurde immer lauter. In der Zeit des Dritten Reiches löste Herr Goebbels praktisch die Zensur ab und befahl vom Propagandaministerium aus.

Nach 1945 waren zunächst alle Filme praktisch zensurfrei und nur den Zensurbestimmungen ihrer Herstellungsländer unterworfen.

In diesem Augenblick ergriff eine führende Persönlichkeit des neuen deutschen Filmlebens, Curt Oertel, die Initiative. Nach dem Vorbilde

Amerikas, das seit Anfang der dreißiger Jahre eine Eigenzensur der Filmindustrie mit umfangreichen Bestimmungen kennt — von generellen Vorschriften über Politik, Grausamkeit, Erotik im Film bis zu Einzelheiten reichend: wie lange ein Filmkuß dauern darf, daß Ehebetten im Film mindestens 30 Zentimeter Abstand voneinander haben müssen und vieles andere —, gelang es, daß die deutsche Filmindustrie, die elf Kultusministerien der Trizone, die Kirchen und die mit der Jugendpflege betrauten Ämter den Vorschlägen zur Schaffung einer „Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft“ zustimmten.

Aufgabe dieser Selbstkontrolle ist es nun, darüber zu wachen, daß keine Filme mehr zur öffentlichen Aufführung gelangen, die das sittliche und religiöse Empfinden verletzen, nationalsozialistische, militärische oder rassenhetzerische Tendenzen vertreten oder die Beziehungen Deutschlands zu anderen Staaten gefährden.

Filme, die geschichtliche Tatsachen tendenziös darstellen, gelangen ebensowenig zur Aufführung, wie solche, die die verfassungsmäßigen Grundlagen des deutschen Volkes gefährden. Propagandafilme müssen in Zukunft eindeutig ihren Auftraggebern nach gekennzeichnet werden. — Im Rahmen der Selbstkontrolle wurde noch eine ganz besondere Neuregelung getroffen: Das Jugendschutzalter wurde für den Filmtheaterbesuch von 18 auf 16 Jahre herabgesetzt. Diese Neuordnung, der auch die Kirchen ausdrücklich zustimmten, ist nur zu begrüßen, sind

doch die Sechzehnjährigen von heute weitaus reifer denn ihre Altersgenossen vor 25 Jahren.

Ganz besonders erfreulich ist es auch, daß sich die ausländischen Filmgesellschaften mit ihren Filmen dieser Selbstkontrolle freiwillig unterstellten.

Daß diese für das deutsche Filmleben so entscheidende Neuordnung sich in der Praxis sicher bewährt, dafür steht ein Name: Professor Karl Geiler, ehemals Hessens Ministerpräsident, hat den Vorsitz über die Selbstkontrolle inne.

...wochenschauerliches

Die Geburtsstunde der Kinematographie war haargenau auch die Geburtsstunde der Wochenschau. Das ist eine historische Tatsache.

Warum?

Weil die erste Filmaufnahme der französischen Gebrüder Auguste und Louis Lumière vom Jahre 1895 im heutigen Sinne eine Wochenschau-Aufnahme war: Sie filmten die Szene „Wie die Arbeiter die Lumière-Werke zu Lyon verlassen.“ Eine zweite Aufnahme hielt „Die Ankunft eines Zuges im Bahnhof von La Ciotat“ auf dem Filmstreifen fest. Die Uraufführung dieser Wochenschau — jede Episode benötigte rund 12 Filmmeter — fand am 22. März 1895 vor geladenen Gästen statt.

Am Anfang war also die Wochenschau. An den „Spielfilm“ dachte noch niemand, am wenigsten die Erfinder der Kinematographie, die im Film ein technisches Problem, im bewegten Abbild der Natur den Chronisten sahen.

Die aktuelle Begebenheit triumphierte in der Frühzeit des Films!

In Deutschland war es Oskar Meßter, der die historische Bedeutung des Filmbildes erkannte. Eine seiner frühesten Aufnahmen dieser Art war der Besuch Kaiser Wilhelms II. im Jahre 1897 in Stettin.

Welche Schwierigkeiten standen solchen Filmaufnahmen im Wege! Nur mit Mühe und Not konnte Meßter im gleichen Jahr mit seiner Kamera, diesem Instrument der „Rummelplätze“, dieser „Jahrmarktsattraktion“ den Feierlichkeiten anlässlich des hundertjährigen Geburtstags Kaiser Wilhelms I. beiwohnen. Zehn „Bilder“ — wie man die kurzen Szenen damals nannte — konnte er „schießen“.

Ein Jahr später rüstete Meßter die erste Wochenschau-Expedition aus: Sie begleitete den

Kaiser auf seiner Reise in die Levante und brachte Aufnahmen aus Konstantinopel, Palästina und Ägypten.

Das Eis war gebrochen. In Kiel fotografierte die Filmkamera die Kaiserregatta. Das Objektiv bannte die Ausreise der deutschen Soldaten nach China aufs Zelluloid. Die Berliner Frühjahrsparade der Armee wurde zum filmischen Ereignis.

Auch das Ausland horchte auf. Ein amerikanischer Kameramann wollte 1898 Kampfbilder vom kubanischen Krieg drehen. Man jagte ihn davon. Ein Geschäftstüchtigerer filmte die Seeschlacht von Santiago... daheim in der Badewanne.

Charles Pathé — der Franzose, der den Film industrialisierte — war es übrigens, der diese Art von „Aktualitäten“ erfand. Er „stellte“ den russisch-japanischen Flottenkampf von Port Arthur und drehte „Die Schlacht von Mukden“ (1905) vor den Toren von Vincennes. Das Publikum klatschte seinen Aufnahmen jubelnd Beifall. Niemand verlangte „Originalaufnahmen“. Aber bald wurde es ernst: Die „Pathé-Woche“, „Gaumont“ und „Eclair“ eroberten sich mit echten Filmreportagen die Welt. In Deutschland erschien Ende März 1914 die „Eiko-Woche“, bald abgelöst von der „Meßter-Woche“. Aus ihr wurde die „Deulig-Woche“, schließlich die „UFA-Wochenschau“, im Dritten Reich die „Deutsche Wochenschau“...

Aus der objektiven Filmberichterstattung wurde ein Propagandainstrument.

Es ist an uns, die alte Tradition wieder aufzunehmen und aus den Filmbildern aus aller Welt erneut das zu machen, was den Erfindern der Kinematographie einst vorgeschwebt haben mag: eine Brücke von Mensch zu Mensch, von Kontinent zu Kontinent, weltumspannend...

Englands Filmstar Nr. 1



MARGARET LOCKWOOD

Margaret Lockwood — vielbenedet, aber ebenso unbestritten hochbegabt — triumphiert temperamentvoll an der Spitze aller weiblichen Filmstars von England. Sie wurde über Nacht zur Frau mit und ohne Herz schlechthin.

Ihr Name hat internationalen Klang. Mit Recht. Ihre blendende schauspielerische Erscheinung, in der Mädchen und Maitresse, Dame von Welt und Dämchen von Halbwelt eine seltene Synthese eingehen und die immer ein wenig an die lockende Gefährlichkeit einer Raubkatze erinnert, fasziniert. Von ihren Gestalten, vor allem der kaltblütig-leidenschaftlichen „Frau ohne Herz“ oder auch der ränkesüchtigen Geliebten

des „Herrn in Grau“, geht eine schauspielerische Überzeugungskraft aus, die sofort gefangen nimmt.

In der Tat: In Margaret Lockwood ist dem englischen Film eine Schauspielerin erstanden, die alles das verkörpert, was man bei Filmdarstellerinnen sucht: Schönheit, Gestaltungsreichtum, Charme und Persönlichkeit.

Margaret Lockwood zählt nicht umsonst zu den zehn „Schwerverdienern“ des englischen Films. Um mit Erich Kästner zu reden: Sie ist eine Frau, die ihren Mann steht. In jeder Beziehung: künstlerisch und ... geschäftlich. In kluger Voraussicht hat sie ihren Filmvertrag mit J. Arthur

Rank so geregelt, daß sie einen Teil ihrer Gage erst dann erhält, wenn sie sich von der Filmwelt einmal zurückziehen beabsichtigt. Aber bis dahin wird noch eine lange Zeit vergehen...

Wer Margaret Lockwood heute ist, weiß jeder. Jeder weiß auch, daß sie nicht nur die selten gewordene Gattung „Vamp“ mit unnachahmlicher Eleganz vertritt, sondern auch anders — eine Frau mit Herz — sein kann! In den „Musikpiraten“ war sie die pikante Chanson-Sängerin Edie, die ihre Karriere selbstlos aufs Spiel setzt, als es darum geht, von der Bühne herab für die Hinterbliebenen eines Komponisten, darüber hinaus für das Komponistenschutzgesetz mutig mit Kehle und Tanzbein einzutreten.

Auch in den „Tollen Tagen“, in denen sie zum Erstaunen und zur Begeisterung ihrer Filmfreunde „erblondet“ zu sehen ist, erweist sie sich als allzeit treue Helferin in Gefahren. Als Schankmädchen wird sie zur geheimen Zwischenträgerin, die den Weg zu ihren Freunden — darunter dem tollpatschigen Trautlieb Butterblume — ins Gefängnis nicht scheut. Und koste es ihr Leben!

Und früher? Wo kommt Margaret her?

In ihren Adern fließt kein Theaterblut. Margarets Vater war Ingenieur in Indien, wo sie am 15. September 1916 das Licht der Welt erblickte. Sich zu verkleiden und Theater zu spielen, liebte sie schon als Kind. Die Bedienung einer blinkenden Schinkenschneidemaschine in einem Kolonialwarenladen erschien ihr, nach England zurückgekehrt, von Anfang an nur als überflüssiger Zeitverlust. Ihr Ziel war London. Besser: Die Königliche Schauspielschule! Und als die junge E Levin dieses Instituts für den englischen Schauspielernachwuchs in einer Schüleraufführung im Theatre Royal in London auf der Bühne stand, schlug ihre große Stunde!

Der einflußreiche Bühnenagent Herbert de Leon sah sie und lud sie ein, ihn in seinem Büro aufzusuchen. Als Margaret am nächsten Tag bei dem berühmten Mann erschien, sah er vor sich ein furchtsames Mädchen. „Lampenfieber?“, fragte er, ihr einen Engagementsvertrag zur Unterschrift hinreichend. „Nein!“, lautete knapp die Antwort. Und als Margaret ihren Namenszug unter das Schriftstück gesetzt hatte, fuhr sie aufatmend fort: „Meine Mutter hat mich nämlich gewarnt, von fremden Männern Einladungen anzunehmen, besonders ins Büro!“ Sprach's und verschwand.

Der arg verkannte Herbert de Leon sollte für viele Jahre ihr bester Freund und Ratgeber werden...

Und den hatte sie bitter nötig! Denn Margaret hatte zu Beginn ihrer Karriere keinen fliegenden Start. Im Gegenteil: Zwei der führenden Produzenten zeigten überhaupt kein Interesse für die Elstree-Probeaufnahmen. Erst als eine unabhängige Filmgesellschaft in die Ateliers einzog, wurde man auf die ehrgeizige Schönheit aufmerksam. Man vertraute ihr 1935 in „Dorna Doone“ die erste Filmrolle an. Aber der künstlerische Durchbruch ließ auf sich warten. Zwei Jahre lang. Da drehte Margaret ihren zehnten Film: „Dr. Synn“ mit George Arliss als Partner. Und über Nacht war sie ein Star geworden. Es folgten: „Owd Bob“, „Bank Holiday“, der international berühmte Streifen „The Lady vanishes“ (1938) und die auch bei uns bekannte „Cornwall Rhapsody“, in der Margaret Lockwood eine gefeierte Konzertpianistin im Schatten des Todes darstellte.

Bis heute hat Margaret Lockwood in über 30 Filmen gespielt, von denen in Deutschland u. a. „Bedelia“, die Geschichte einer raffinierten Mörderin aus Geldgier, „Der Kupferne Berg“ sowie der Farbfilm „Jassy“, der Lebensweg eines Zigeunermädchens, gezeigt wurden. Gelegenheit genug, Margaret Lockwood in allerlei Rollen und Frauen-Charakteren zu bewundern!

Denn im Alltagsleben ist sie frei von allen Extravaganzen. Es ist typisch für sie, daß sie eines schönen Sonntagmorgens... heiratete und vom Standesamt direkt ins Atelier eilte. Nahezu eine Woche lang wußte niemand in den Studios, daß diese Zeremonie stattgefunden hatte.

Ihrer kleinen Tochter Margaret-Julie gehört ihre ganze Liebe. Gemeinsam spielte sie mit ihr in „Symbol des Glücks“.

Neue Pläne? Allen Lockungen zum Trotz beabsichtigt Margaret Lockwood auch weiterhin in England zu filmen. Sie gehört zum engeren Darstellerkreis der Eagle-Lion-Filmgesellschaft, die J. Arthur Rank unter dem Zeichen des „Mannes mit dem Gong“ — er ist übrigens im „Zivilleben“ Ringkämpfer und neuseeländischer Meister im Halbschwergewicht — in aller Welt bekannt machte.

Demnächst werden wir Margaret als „Rivalin“ in einem gleichnamigen englischen Film zu sehen bekommen. So recht eine Rolle für sie: voller Geheimnis und weiblich zugleich! Eine große Aufgabe, die den Einsatz von Englands bedeutendster Filmdarstellerin wohl verlohnt...

Grotesk ist die Bezeichnung einer Gattung des Niedrigkomischen in der Literatur! So sagt das Konversationslexikon von 1888. Damals kannte man noch nicht den Film. Er adelte das Groteske zur Kunst. Ist das nicht ... grotesk?

GROTESK

ist Trumpf!



HEINZ RÜHMANN

Grotesk ist ... Ja, was ist grotesk? Ernste Dinge aus heiteren Perspektiven zu sehen. Wie Charlie Chaplin etwa. Er macht aus jeder Not viele Tugenden. Seine armen Schlucker entpuppen sich immer als stille Helden. Immer führt er einen tragischen Kampf gegen menschlich-allzumenschliche Unzulänglichkeiten. Und siegt — grotesker-, aber gerechterweise. . .

*

Die Menschen lachen über die Groteske. Warum? Weil das Bitterernste, das zugrunde liegt, nur lachend zu ertragen ist. Über die Riesenlöcher in den Schuhsohlen, über den Hemdenzipfel, der aus dem Jaderscheinigen Hosenboden heraushängt, über die kurzen Kinderärmel des Jacketts, aus denen Charlie, der Erwachsene, längst herausgewachsen ist, über die weltmännischen Attribute Spazierstock und Melone, die so grausam-humorvoll von seiner Armut abstechen. . .

*

Das Herz will sich krampfen. Aber das Zwerchfell lacht. Bis sich der Rücken krümmt. Nur bei den kullernden Tränen weiß man nicht so recht, warum sie kullern. . . Taschentücher haben so etwas infam Verräterisches. . .

*

Was adelt die Groteske? Der Humor! Wer verbreitet Humor um sich? Heinz Rühmann. . . meistens zusammen mit seiner charmanten Gattin. Schüchtern, drollig, liebenswert geht er seit Jahren durch den deutschen Film. Was ist das Eigenartige seiner Wirkung? Man lacht über ihn, weil man in seinen Gestalten die eigenen lieben Mitmenschen wiedererkennt. Manchmal sogar sich selbst, wenn man ehrlich ist. . .

*

Der Gegensatz zu Rühmann? Eine Frau, eine herrliche „Kodderschnauze“: Grethe Weiser! Sie hat Herz und Mund auf dem rechten Fleck. Mit Mutterwitz. Und trifft immer den Nagel auf den Kopf! Das ist das Geheimnis ihrer grotesken Wirkung. . .

*

Grotesk — ja, so könnte man unter den deutschen Filmschauspielern Theo Lingen nennen. Seine jahrigen Bewegungen, seine mimische Vielseitigkeit, seine beredten Gesten! Er hätte einen herrlichen Stummfilmkünstler abgegeben. . .

*

Aber was wäre Hans Moser, der Kauz aller Filmkäuze, mit seiner Nuschelei ohne den Ton? Ein Fisch auf dem Trockenen. Was macht Hans Moser so liebenswert? Sein Herz, sein so herrlich menschliches Herz, das sich selbst in der grantigsten Rolle nicht verleugnet. Deshalb ist Filmkünstler-sein eine so ernste Angelegenheit.



HERTHA FEILER

Auch Grotteske ist Ernst — so komisch es klingt... So ging Buster Keaton ein Filmleben lang durchs Dasein. Unbewegten Gesichtes. Ungerührt. Mit melancholischen Augen. Seine Kunst war eine ganze Weltanschauung. Was predigte er? Schicksalsergebenheit. Buster, der Mensch, war ein Übermensch. Die Zuschauer packte das lachende Grausen, wenn er seine grausigen Späße trieb. Trieb er sie? Er wurde getrieben...

*

Und der Filmkomiker mit der Riesenhornbrille? Ist er etwas anderes als ein Philosoph unter den Grotteskkünstlern der zappelnden Leinwand? Zappelte Harold Lloyd, das Opfer des Zufalls, nicht stets und ständig am blutigen Narrenseil dieser Welt? Er zappelte einen ganzen Wolkenkratzer hinab, von Stockwerk zu Stockwerk, mal innen am Treppengeländer, mal außen an Regenninnen, immer: am seidenen Faden...

*

Freude an der Filmgrotteske ist Flucht vor der Härte des Lebens. Einmal dem Dasein ein Schnippchen zu schlagen — das gönnt nicht nur der Filmbesucher seinem Helden —, das will er selber. Deshalb träumt er sich so willig in diese Ritter von der traurigen Gestalt...

Zwei davon hießen Pat und Patachon. Sie sind nicht mehr... Aber die Erinnerung an sie ist geblieben. Ganz stark. Weswegen? Weil sie unfehlbar zeigten, daß kindliche Einfalt und treues Zusammenhalten immer über alle Fährnisse des Irdischen triumphieren. Ein gutes Herz kann gar nicht untergehen, selbst bei größter — sagen wir einmal — Unerfahrenheit...

*

In jedem Menschen steckt ein Stück Chaplin, Harold Lloyd, Rühmann und Lingen, Red Skelton...

*

Red Skelton auch. Natürlich! Sieh dich morgens im Spiegel an, geliebte Leserin! So wie Red Morgentoilette macht — weibliche natürlich — so benimmst du dich alle Tage. Du hast bloß kein Gefühl mehr dafür. Das ist ja das Grotteske!

*

Deshalb, grottesk ist Trumpf! Lebe grottesk, und du lebst auch gesünder — mindestens glücklicher, ungehemmter...



GRETHE WEISER

Merkei

FILM
TRICKS

Der Film kann viel, aber er kann nicht alles. Mit anderen Worten: Nicht alles, was das liebe Publikum im Film zu sehen bekommt, ist unbedingt Trick...

Es sei sogar verraten, daß manche gefährliche Jagd über die Dächer, mancher Sprung in die Tiefe, manch toller Parforceritt über schwierigste Hindernisse im Film reale Wirklichkeit für die Darsteller sind. Oder — seien wir vorsichtig — nervaufpeitschende Bravourleistungen ihrer Doubles — meist waghalsige Artisten, die für die Stars in den entsprechenden Szenen einspringen — darstellen: am Trapez hoch oben unter der Zirkuskuppel, im Raubtierkäfig, im brennenden Auto...

Der „Trick“ besteht nur darin, daß andere die Gefahren auf sich nehmen.

Aber das sind ja gar nicht die echten Tricks, von denen wir sprechen wollen. Wir wollen deshalb auch nicht von den Stoffpuppen erzählen, die in die Schlucht hinuntergestürzt werden, nicht von den Eisenbahnmodellen, die im Höllentempo aufeinander losrasen und splitternd, krachend, berstend zusammenprallen.

Nein, wir wollen ein wenig plaudern von jenen Filmtricks, an deren Ausarbeitung die Filmtechniker lange gearbeitet haben.

Zerstören wir mit diesem Blick hinter die Kulissen die Illusion des Publikums? Wir glauben: nein! Die Entschleierung einiger dieser Geheimnisse wird nur dazu beitragen, daß die Hochachtung vor der so oft geschmähten Traumfabrik Film nur noch steigt...

Wer nennt, wer kennt denn schon die anonymen Kräfte des Films, die sich ein Leben lang die Köpfe darüber zerbrechen, wie man die Sensation noch sensationeller, den Trick noch raffinierter gestalten kann? Nur die Fachleute...

Aber kommen wir zum Thema, kommen wir zu der Filmszene, in der unser Held — ohne jede Waffe in der Hand, ohne schützendes Gitter — dem wütend fauchenden Tiger gegenübersteht. Nichts einfacher, nichts ungefährlicher als das! Held und Tiger brauchen sich bei dieser „gefährlichen“ Filmaufnahme nicht einmal zu sehen! Der Tricktechniker nennt des Rätsels Lösung schlicht und einfach das Prinzip der Doppelaufnahme.

Ahnen Sie etwas? Sofern Sie Amateurfotograf sind, haben Sie sicher schon einmal die unangenehme Erfahrung gemacht, daß Sie zwei Auf-

nahmen übereinander auf Ihrem Bild hatten. Der Grund? In der Hitze des Gefechts haben Sie vergessen, den Rollfilm weiterzudrehen. Was hat das alles mit unserer Tigeraufnahme zu tun? Alles! Es werden hier auch zwei Aufnahmen gemacht. Nacheinander und nebeneinander. Links im Bilde agiert — angenommen — unser Held. Während dieser Aufnahme wird die rechte Bildhälfte in der Kamera einfach abgedeckt. Nachdem der Film wieder in der Kamera zurückgerollt ist, wird die linke Seite abgedeckt und auf der rechten Filmhälfte jetzt die Aufnahme mit dem Tiger gemacht. Wird der Film entwickelt und vorgeführt, stehen sich Held und Tiger gegenüber. Es kommt auf die Geschicklichkeit des Regisseurs an, seine beiden Darsteller — Held und Tiger — bei den getrennten Aufnahmen zeitlich so geschickt zu dirigieren, daß dem Fauchen des Tieres das Erschrecken des Menschen, dem Sprung die Abwehr entsprechen.

Was ist diesem Trick allerdings unmöglich zu zeigen? Wie Mensch und Tier in direkte körperliche Berührung miteinander treten. Der Tiger muß brav auf seiner rechten Bildhälfte bleiben, der Held auf der linken... Grenzen der Trickkunst, solange nicht der Dompteur oder die Stoffpuppe als Double auftreten und die Illusion vollständig machen...

Und wie steht es um jene Szenen, bei denen — sagen wir einmal — hinter dem Liebespaar an der Schiffsreeling das bewegte Panorama des New Yorker Hafens, Marseille, Genua oder Venedig auftauchen? Waren die beiden Darsteller für diese wenigen Filmminuten tatsächlich an Ort und Stelle? Nein, durchaus nicht! Dieses Trickverfahren bedient sich der Rückprojektion. Und was ist unter „Rückpro“ — wie der Fachmann sagt — zu verstehen?

Kommen Sie mit ins Atelier und sehen Sie selbst: Im Vordergrund vor der Kamera sind ein paar Meter Reeling aufgebaut. Malerisch daran gelehnt das Liebespaar. Und hinter ihm? Wo ist das Panorama des Hafens von New York? Nichts als eine weiße Wand, die eine verteilte Ähnlichkeit mit dem Bildschirm eines Filmtheaters hat. Und blicken wir hinter sie, steht da auch richtig ein Projektionsgerät wie im Kino... Sie raten richtig: Der Bildwerfer projiziert das Hafenpanorama — vielleicht aus einem alten Kulturfilm entnommen — von rückwärts auf den Bildschirm, der nach der Kamera zu lichtdurchlässig ist. Und vor dieser normalen Filmvorfüh-

rung steht nun das Liebespaar an der Reeling. Die Kamera fotografiert also die Rückpro und die Schauspieler zusammen auf einem neuen Filmband... Der Effekt ist erreicht: Er und Sie an der Reeling bei der Einfahrt in den New Yorker Hafen, trotzdem sie niemals dort waren.

Sind Sie nun um eine Illusion ärmer geworden? Wir glauben: nein!

Und da wir nun schon einmal aus der Schule plaudern: Auch viele Filmbauten sind nicht echt, sondern „Trick“. Nein, wir meinen nicht jene Fassadenbauten aus Sperrholz und Leinwand. Diese werden ja tatsächlich — wenn auch wenig haltbar — in voller Größe aufgebaut. Wir meinen beispielsweise jene Szene, in der der indische Bettelmönch aus dem Portal eines übergroßen Tempels tritt... Bauen die Filmarchitekten dieses Riesengebäude wirklich im Atelier oder auf dem Freigelände auf? Nein! Sie bleiben hübsch im Atelier und begnügen sich damit, das Portal zu errichten. Die Stockwerke darüber werden als winziges Modell ausgeführt, das bei der Aufnahme neben der Kamera steht und durch eine sinnvolle Spiegelanordnung ins Aufnahmeobjektiv gespiegelt wird, — genau über das real gebaute Portal, aus dem der Bettelmönch tritt: Und auf dem kleinen Filmbildchen vereinen sich Atelierbau und Modell zur Illusion von Größe und Echtheit...

Können Sie sich vorstellen, daß diese Tricks — es sind mit die einfachsten, so technisch kompliziert sie auch in der Praxis sind — zusammen mit der Zeitlupe oder dem Zeitraffer, mit Zerrlinsen vor dem Objektiv u. ä. dem Film ungeahnte Möglichkeiten eröffnen? Denken Sie nur an jene Filme, in denen Schauspieler in Doppelrollen mit sich selbst spielen, an Geistererscheinungen, an die Grotteskwirkungen, bei denen Menschen zu Zwergen, Ameisen zu Urwelt- und Fabelwesen werden!

Das Zauberreich des Filmtricks ist unbegrenzt. Vieles, was sich im Film nicht auf mechanischem Wege erreichen läßt, wird möglich durch die Mittel der Chemie, durch Spezialbehandlung des fotografischen Negativs, durch besondere Kopierverfahren... Aber das ist ein weites Feld.

Erlauben Sie uns die Ausrede, daß Ihnen — wollten wir wirklich alle Filmtricks entschleiern — tatsächlich die Illusion geraubt wird. Das wollen wir Ihnen — und zugegeben — uns natürlich nicht antun.

Modeschöpfer FILM

Oft wird gefragt: „Wer macht die Mode?“ Die Antwort kommt meist recht überlegen: „Natürlich der Modeschöpfer!“ Also die großen Modegewaltigen von Paris, — die Fath, Dior, Schiaparelli, Maggy Rouff? Ja!

★

Und dennoch nein! Ohne Frage ist der Film der größte Modeschöpfer. Warum? Weil die Pariser Meister der Haute Couture zwar Modelle entwerfen, Kleider nähen und verkaufen lassen, aber nicht selbst die notwendige Resonanz für ihre Kreationen ins Leben rufen können. Ohne öffentlichen Widerhall bleiben ihre paar Kleider eben nur ein paar Kleider...

★

Die Modelle müssen ans Licht der Öffentlichkeit. Um jeden Preis! Zeitungen und Modezeitschriften tun das ihre. Aber: Wer übertrifft sie? Der Film! Alltäglich bewundern Millionen über Millionen die Stars des Filmhimmels in neuen Filmen und in neuester Mode. Der Backfisch, die Stenotypistin, die Dame von Wolf erleben hier — sozusagen in Tuchfühlung — die neue Mode, wie sie fällt und — gefällt.

★

Ist es da vermessen, vom „Modeschöpfer Film“ zu sprechen? Wissenschaftliche Institute wie die Gallup-Organisation haben festgestellt, daß der Film an erster Stelle modebildend, oft auch im engsten Sinne modeschöpferisch ist.

★

Denn der Film kommt ohne die Mode, wie die Mode ohne den Film, nicht aus. Tag und Nacht zerbrechen sich die Modeberater in den Filmateliers die Köpfe, was der Star von morgen tragen soll. Ein ganzes Heer von Modesachverständigen ist an der Arbeit. Da wird gezeichnet, geschnitten, gesteckt, geändert, verworfen, bis für den Star das beste, letzte Modell gefunden ist.



VERA MOLNAR

Dann kommt der Regisseur. Er beurteilt, macht Vorschläge, hat Zusatzwünsche. Der Kameramann prüft das Stoffmaterial auf seine fotografische Brauchbarkeit hin, auf Beleuchtungseffekte, Gegenlicht- und Kontrastwirkungen.

★

Und Wochen später huschen die Szenen mit dem wochenlang umsorgten Kleid der Hauptdarstellerin, in das sie zur Aufnahme eingenäht wurde, in Sekundenschnelle vorbei. Waren Entwurf und Ausführung voller Faszination und Originalität, setzt sich die Damenwelt hin und schneidert überall in der Welt Toiletten à la Bergman oder Garbo.

★

Wer bestimmt also die Mode der Frauen in aller Welt? Der Film. Er ist der große Anreger, der Modeführer. Mancher der Männer, die die Rechnung bezahlen müssen, wird meinen, daß der Film eher ein großer Modeverführer genannt werden könne.

★

Trotzdem: Modeschöpfer Film triumphiert! Und wenn man es auch nicht wahrhaben will.

Von MICKY-MAUS, Schneewittchen und BAMBI

Wer unter den Filmbesuchern in aller Welt kennt nicht das kleine, lustige Tierchen mit den pfliffigen Augen, dem kecken Näschen und den vorwitzigen Tellerhörchen — kurz: die quicklebendige Micky-Maus, den Star des Zeichenfilms? Alle kennen sie, alle!

Und wer ist der Vater dieses kapriziösen Persönchens, dessen muntere Streiche, dessen kleine Fährnisse und schließlichen Triumphe immer wieder schmunzeln lassen und wahre Lachstürme entfesseln? Sein Name ist fast ebenso berühmt geworden wie das Kind seines Geistes: Walt Disney in Hollywood ist der ungekrönte König des Zeichenfilms! Seine reizvollen Filme gehen nun schon seit Jahren rund um den Erdball. Sie geben dem Film, was des Filmes ist: vorgetäushtes Leben, Witz und Humor. Sehr viel Humor, — zur Freude der Großen und Kleinen. Zusammen mit ein paar unternehmungslustigen Plakatmalern von Kansas City machte der blutjunge Disney, der heute nahezu 500 Mitarbeiter beschäftigt, die ersten Märchenzeichnerfilme, darunter „Jack, der Riesentöter“, „Die Bremer Stadtmusikanten“ und „Alice im Wunderland“.

Der erste große Erfolg stellte sich in Hollywood für Disney erst ein, als er „Oswald“, das verrückteste Kaninchen aller Zeiten, erfand. Oswald wurde der Held zahlloser Zeichenfilme. Disneys Glück schien für immer gemacht. Er frohlockte. Jedoch zu früh! Ein rühriger Geldmann „stahl“ Oswald und machte mit wegengagierten Zeichnern selbst Oswald-Filme. Doch ein Unglück kommt selten allein: Al Jolson's „Singer der Narr“ lenkte den Blick des internationalen Publikums auf den Tonfilm. Von den Wundern des Zeichenfilms wollte über Nacht niemand mehr etwas wissen.

Aber Disneys unentwegter Optimismus gab sich nicht geschlagen. „Oswald ist tot!“ rief er. „Es lebe Mortimer Maus!“ jubelte er. Nach zwei unbeachteten stummen Filmen mit dieser neuen Tier-Type drehte Disney einen dritten tönenden: den Streifen „Steamboat Willie“, in dem der kleine Star unter anderem auf dem Gebiß einer erstaunten Kuh ein schmissiges Xylophonsolo spielte und anderen haarsträubenden Unfug trieb. Als Disney diese mutwillig-verspielte Schöpfung im September 1928 im „Colony Theatre“ uraufführte, feierte ihn das New Yorker Publikum mit nicht endenwollender Begeisterung. Micky-Maus — so hieß der kleine Held nach dem Willen von Walts Frau Lillian bald — trat seinen Siegeszug in die Welt an.

Aber Disney gab sich immer noch nicht zufrieden. Neben den Micky-Maus-Filmen ohne Zahl schuf er die Silly-Symphonie-Serien. Und als die Farbe im Film aufkam, war er einer der ersten, der sich dieses neue Kompositionselement für seine Bildstreifen eroberte. Der Erfolg gab ihm für seine kostspieligen Experimente recht: Von 1932 bis 1938 gewann Disney sechsmal hintereinander den Filmpreis der Akademie, unter anderem mit „Drei kleine Schweinchen“ mit dem zum Weltschlagen avancierten Song „Wer hat Angst vorm bösen Wolf?“. „Die Schildkröte und der Hase“ und vor allem mit dem ersten abendfüllenden Zeichenfilm „Schneewittchen und die sieben Zwerge“ nach dem Märchen der Gebrüder Grimm. Im Jahre 1938 verliehen ihm die Universitäten von Southern-California, Yale und Harvard, 1939 das New Yorker Metropolitan Museum of Art akademische Grade und Auszeichnungen.

Und immer neue Typen, die sich die Herzen des Publikums im Sturm eroberten, erfand Disney, der einstige Reklamezeichner und Filmkönig von heute: die urkomische Ente Donald, den Hund Pluto, den großohrigen Elefanten. Aber Micky-Maus blieb unerreicht! Sie treibt nun schon zwei Jahrzehnte ihre tollen Streiche als Cowboy, Matrose, Fußballer, Jockey, Boxchampion, Schlittschuhläufer, Walfischfänger, Zauberer und Schneidermeisterlein von Gottes Gnaden.

Micky-Maus ist überall bekannt: Frankreich liebt sie als Michel Souris, der Japaner nennt sie Miki Muchi, in Spanien heißt sie Miguel Ratoncito, ihr griechischer Name ist Mikel Mus, der Italiener verehrt sie als Topolino, Schweden kennt sie als Musse Pigg und Argentinien lacht über El Ratón Mickey. Viele Namen — eine Gestalt, ein Lachen. Jugoslawien, das einen Micky-Maus-Film wegen der satirischen Schilderung einer Verschwörung zum Sturze einer Märchen-Monarchie verbot, und Hitler-Deutschland, das eine von Micky-Maus angeführte, lustige Tier-Armee in Stahlhelmen nach deutschem Muster als „staatsverunglimpfend“ nicht dulden wollte, konnten Micky auf die Dauer ebenfalls nicht widerstehen. Sie überlebte Könige und Diktatoren und wurde die bestbekannte Figur des zwanzigsten Jahrhunderts.

Disneys Phantasie bleibt unerschöpflich: Mit „Bambi“ schenkte er uns die reizende Lebensgeschichte eines kleinen Rehkitz', dessen Leiden und Freuden im Walde Freund Hopper, das Häschen, teilt.

Disney, der heute über eigene ausgedehnte Studioanlagen verfügt, schöpft die künstlerischen Möglichkeiten des farbigen Zeichenfilms voll aus. Sie reichen von der Unbegrenztheit der technischen Verwirklichung bis in die Welt zauberhafter Illusionen. Es kommt ihm nicht darauf an, groteske und überspitzte Pointen aneinanderzureihen, sondern er ist bestrebt, seine bildlichen Einfälle mit gewinnendem und umfassendem Humor so dem großen und kleinen Publikum nahezubringen, daß es sich willig und lächelnd ins Zauberreich des Märchens entführen läßt.

Denn in der Tat: Disney ist Amerikas moderner Märchenerzähler: alle Wirrnisse und Ängste seiner Fabelkinder leitet er weise, gültig und stets voller Verschmitztheit zum guten Ende. Gefühl für das Echte, Humor und Phantasie

sind ihm dabei getreue Helfer. Wenn er die Geschöpfe seiner Mutwilligkeit ganz nach Belieben tollentläßt oder ihnen die im Alltag der Großen so oft bemerkten heiteren, kuriosen, rühmlichen oder weniger lobenswerten Eigenschaften selbstherrlich andichtet, so weiß er mit seltem wachen Instinkt immer das rechte Maß zu halten. Der moralische Zeigefinger, der in jedem seiner Filme an versteckter Stelle wackelt, droht nie wirklich ernsthaft. Das verständnisinnige Augenzwinkern seiner unerschöpflichen Menagerie von des Zeichenstiftes Gnaden läßt alles optimistisch nehmen.

Dies ist das Geheimnis, das Walt Disney, der großartigste Zauberer des Films, stets gültig meistert. Dies ist auch die künstlerische Verantwortung, der der Vater der Micky-Maus immer gerecht wird.

FILM KUNST

ZWISCHEN GESTERN UND MORGEN

Die filmische Verzauberung umfaßt heute jung und alt in einer Stärke, die keinerlei soziale Grenzen oder gar Bildungsstufen kennt. Die Gründe, warum der Film einen solchen Aufschwung nahm und noch immer nimmt, sind vor allem darin zu sehen, daß sich die internationale Filmkunst es sich mehr und mehr angelegen sein läßt, ehrlich um einen echten Gehalt und eine eigene Form zu ringen.

Der mehr oder weniger starke Ausfall des neuen deutschen Films hat es mit sich gebracht, daß in unseren Lichtspielhäusern im wesentlichen ausländische Produktionen laufen. Das deutsche Publikum, mag es den einzelnen Leistungen gegenüberstehen wie es will, ist nach den Jahren der Abgeschlossenheit vor die überraschende Tatsache gestellt, einer unerwarteten Fülle an neuen filmischen Eindrücken gegenüberzustehen. Nur langsam ist es in der Lage, zu wägen und zu prüfen, was Spreu, was Weizen ist.

Frankreich, England und vor allem Amerika senden ihre Filme. Bildstreifen, die in erster Linie für ihr eigenes Publikum bestimmt sind und erst in zweiter Linie „Exportartikel“ wurden.

Die französische Filmkunst hat ihre künstlerische Note vielleicht am stärksten eingehalten. Ihre Liebe zur Psychologie und zum Milieu ist nach wie vor unverkennbar. Feinste Beachtung des Seelischen und eine außerordentliche Geschliffenheit des Wortes bestimmen die geistige Haltung der französischen Filme. Frankreichs Drehbuchautoren — unter ihnen wahre Dichter — und Regisseure sind voller Phantasie

der Erfindung, sind stark menschlich orientiert, dem Stimmungshaften zugetan und voller Poesie in der bildlichen Erfassung. Frankreichs Filmthemen liegen in der Linie des Milieu- und Problemfilms sowie im leichteren Genre im Bereich der Gesellschaftskomödie. Sie packen das Publikum vom Verstande her, ohne jedoch auf Gefühlsmomente zu verzichten. Charme und Daseinsbezogenheit, Schwung und graziöse Verspieltheit sind die dichterischen Stationen der französischen Filmkunst von heute. Von ihr dürften wesentliche Anregungen für die zukünftige Entwicklung des Weltfilms zu erwarten sein.

Der englische Film sucht seine dichterischen Aufgaben von ganz anderer Basis her zu lösen und gelangt unter Einbeziehung beispielsweise sozialer Tendenzen zu gültigen Werken. Die kühle Distanz, die nicht selten vom englischen Film ausgeht, ist in Wahrheit seine Stärke: Sie führt zu einer künstlerischen Geschlossenheit und Dichte im Atmosphärischen, die wohl zu überzeugen weiß. Der Mensch in seiner diesseitigen und jenseitigen Existenz ist das Ziel von Englands Filmkunst: Sie ist dabei stets betont individuell.

Einen weiteren Beitrag zum Film von heute liefert schließlich Amerika mit seinen Werken. Es hat — getreu seiner ungeheuren technischen Entwicklung — eine Position bezogen, die zwischen Gehalt und Form klug die Mitte hält. Mit anderen Worten: Hollywood hat gelernt, daß der äußere Apparat zwar notwendig, aber nicht allein entscheidend ist, sondern daß es darauf ankommt, das einzelne Filmwerk von innen her zu

verliebendigen. Die deutliche Hinneigung des amerikanischen Films zum Menschlichen war nach den Jahren der Abgeschlossenheit die große Überraschung. Hollywoods Spitzenleistungen zeichnen sich gegenwärtig durch unbedingte Lebensnähe und Daseinswahrhaftigkeit aus, ohne sich dabei in Ansehung ihres Kunstanspruchs auch nur im geringsten etwas zu vergeben. Die amerikanische Filmmetropole versteht es, die Filmkunst Wirklichkeit und Illusion in einem sein zu lassen. Der amerikanische Film schlägt dabei eine Brücke von Mensch zu Mensch. Mag der Umweg manchmal auch weit anmuten, — im Grunde glänzt immer wieder das Echte auf. Das Primat des Stars von einst ist dem Charakterdarsteller von heute gewichen.

★

Der Film der Gegenwart steht somit offenen Blickes seinem Kunstauftrag gegenüber. Aus der Vielfalt der dramatischen Geschehnisse die klare Handlung, aus dem Seelischen das Gefühl, aus dem Chaos die Harmonie zu gewinnen, das ganze Sein aufzufangen, es noch einmal und neu zu schaffen und mit eigenem Atem zu beseelen: dies ist der Ehrgeiz der Filmkunst.

Nichts soll verloren gehen von der Vielfalt, der Buntheit und dem Wechsel im Menschen und in der Welt.

Des Filmes ganze Kraft muß und wird in Zukunft darauf hinarbeiten, das Auf und Ab des menschlichen Lebens, der Erscheinungen Flucht noch stärker als bisher in seinen Werken zusammenzudrängen und von allen Schlacken und Zufälligkeiten des Unkünstlerischen zu befreien — wie es die italienische neorealistische Filmkunst bereits tut —, auf daß nur das Wesentliche: der Mensch in der Welt dargestellt wird.

Je klarer dabei die Szenen und Bilder sich von Mal zu Mal stufen und verdichten, um so größer ist ihre künstlerische Wirkung. Hier liegt das formale Ziel des Films. Darüber hinaus wird er das Erscheinungsbild der Welt im Künstlerischen weiter kristallisieren, ohne auf die Unzahl der möglichen menschlich-dramatischen Überschneidungen oder die Fülle der Bilder und Episoden auch nur entfernt zu verzichten.

Der Film als Bewahrer der Wirklichkeit und Verneiner von Raum und Zeit wird seine Gestalten in Zukunft näher beieinander, enger sich berühren und heftiger sich bekämpfen lassen. Wo das Dasein tausend Spielarten erzeugt, wird der Film immer nur eine beispielhaft auswählen. Der zukünftige Film kennt keine Mischungen und Halbheiten. Seine Welt ist gradliniger als die alltägliche: Immer aber lebensnah und natürlich.

Die zukünftige Romantik des Films greift nach innen, dokumentiert im pulsenden Außen der unsentimentalen Wirklichkeit. Seine Tragödien



CARL RADDATZ

sind mehr als Spiel: Unmittelbares Leben, Gefühl und Kraft von Gnaden der Wirklichkeit. Der Film von morgen wird das Leben nachzeichnen, wie es ist; nicht, wie es sein soll oder sein könnte. Seine Kunst ist der Realismus, zum Ausdruck gebracht durch das Zusammenwirken des Dichterischen, das das Leben kennen muß, mit dem Kunstwillen, der die wirklichkeitsgebundene Eigenart des Phänomens Film voll beherrscht.

Es gibt nichts in der Welt, das der Film nicht darstellen könnte: keinen Winkel, wo seine zauberische Flamme nicht hineinzuleuchten vermöchte; ohne Ende ist die Vielfalt der Geschehnisse und menschlichen Spannungen, unzählbar sind die Landschaften, die das magische Auge der Kamera einzufangen in der Lage ist.

Der Film als Schilderer des andrängenden Lebens ist der moderne Dichter, der in der Materie des Lebens und der Wirklichkeit die Wahrheit dichtet. Seine Menschen leben ein, wenn auch rascheres, so doch lebendigeres Leben als die anderer Kunstformen.

★

Der Film wird immer mehr zu sich selbst finden, um seine künstlerische Macht zu dokumentieren. Dessen sind wir gewiß.

ENGLANDS

Film-

ELITE

Englands Filmschaffen stand viele Jahre hindurch im Schatten Hollywoods. Zwei Männer sind es gewesen, die dem britischen Film Selbständigkeit eroberten: Alexander Korda, der einst im deutschen Film wirkte, und J. Arthur Rank, der auf sich rund 80 Prozent der englischen Filmindustrie vereint, einen Jahresumsatz von 180 Millionen Dollar erzielt und dessen Privatvermögen auf 100 Millionen Dollar beziffert wird.

Mit ihnen zusammen kämpften erfolgreich die englischen Schauspielerinnen und Schauspieler. Sie bewiesen nachdrücklich, daß sie Weltformat haben. Ihre Leistungen geben dem englischen Film Gewicht, Rückhalt, Ansehen. Ihre Namen eroberten sich im Fluge das internationale Filmpublikum, — zur Freude jener, die an die Geburt einer englischen Filmindustrie glaubten...

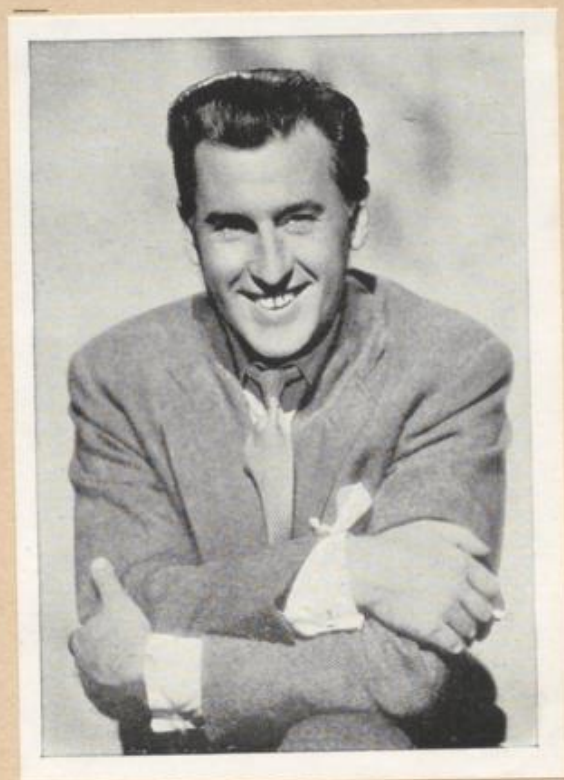
STEWART GRANGER ist der romantische Liebhaber des englischen Films. Im „Herrn in Grau“ machte er 1942 den ersten Schritt auf dem Wege zum Weltruhm. In dreizehn weiteren Filmen spielte er führende Rollen: Er hielt u. a. die Lampe für eine Krankenschwester, suchte eine Soldatenfrau zu verführen, durchstand ein Duell, erlebte ein Liebesidyll in Cornwall, spielte einen italienischen Gangster und den Liebhaber einer Zigeunerin, fiedelte als Teufelsgeiger, ga-

loppierte hoch zu Roß durch Irland, lebte das üppige Leben eines schwedischen Abenteurers, erlebte einen Reifall als frauenfeindlicher englischer Baron und war ein netter, junger Mann.

Diese Vielseitigkeit seiner Rollen zeigt bereits, daß er nicht nur Englands beliebtester Filmliedhaber, sondern auch ein äußerst talentierter Schauspieler ist.

Dabei wollte er ursprünglich gar nicht Schauspieler werden, sondern Arzt, und er heißt auch ursprünglich gar nicht Stewart Granger, sondern James Stewart, genau so wie der bekannte amerikanische Star, der fast genau seinem Typ entspricht. Um mit diesem nicht verwechselt zu werden, änderte er seinen Namen. Das war 1930, als der damals Siebzehnjährige — er wurde am 6. Mai 1913 in London geboren — bei der London Bell Punch Company „flog“, weil er sich mit dem Chef überworfen hatte. Er beschloß daraufhin, Schauspieler zu werden, zumal er mit 1,85 m schon damals ein großer Mann war. Er sah aber bald ein, daß er als Filmkomparse mit 21 Shilling Tagesgage nicht recht weiterkam, und ging erst einmal ein Jahr lang auf eine Schauspielschule.

Zum Film kam er erst 1938 wieder. Und er blieb. Mit Erfolg!



STEWART GRANGER

JEAN SIMMONS, Harfenistin in „Caesar und Cleopatra“, reizend-boshafte Estella in „Geheimnisvolle Erbschaft“, schüchterne Nichte des „Uncle Silas“, schuldig-unschuldige Scheckfälscherin in „Die Schwindlerin“, robinsonhaft aufgewachsenes Naturkind in „Die blaue Lagune“, Ophelia in „Hamlet“ — welche ihrer Rollen ist ihre wahre Natur? Keine, wenn man sie genauer kennenlernt. Vielleicht ähnelt sie der Estella ein wenig, denn als Einundzwanzigjährige ist sie noch heute so unverbildet und voller Lebensfreude wie vor neun Jahren, als sie ihre Filmkarriere mit „Give us the moon“ begann. Sie spielte die jüngere Schwester Margaret Lockwoods. Von zweihundert Bewerberinnen wurde Jean, die damals die Tanzschule der Miss Aida Foster in Golders Green besuchte, ohne Probeaufnahmen für diese Rolle ausgewählt. Als Laurence Olivier die schlanke, zierliche Jean als Ophelia für seinen „Hamlet“-Film engagierte, hatte sie bereits mehrere Filmverpflichtungen, und erst durch das Eingreifen einer höheren Instanz konnte Jeans Mitwirkung im Hamlet-Film gesichert werden.

Gleich nach Fertigstellung dieses Films reiste Jean über Australien nach den Fidschi-Inseln zu Außenaufnahmen für „Die blaue Lagune“. Die Australier fanden sie „bezaubernd“, „hinrei-



JEAN SIMMONS

zend“, „entzückend“ und „süß“. Jean ist in der Tat ein junges Mädchen, wie es im Buche steht: Unverspielt freundlich, leidenschaftlich und liebreizend anzuschauen in ihrer frischen Schönheit, mit ihren kastanienbraunen Haaren und den haselnußfarbigen Augen mit dem eigenartig grünen Schimmer.

Auf ihrer Weltreise bildete die Überfahrt nach England an Bord der „Queen Elizabeth“ den Abschluß. Mrs. Roosevelt, die mit dem gleichen Schiff fuhr, schenkte ihr zum Abschied einen Veilchenstrauß.



TREVOR HOWARD

TREVOR HOWARD. Sie haben sicher schon von dem Mann gehört, der sagte: „Immer, wenn ich das Gefühl habe, arbeiten zu müssen, lege ich mich ins Bett, bis das Gefühl vorüber ist.“ Zu dieser Sorte von Mensthen gehört Trevor Howard bestimmt nicht. Sein Tagewerk beginnt früh am Morgen mit einem intensiven Sporttraining. Trevor Howard wurde am 29. September 1916 in Cliftonville (Kent) geboren. Er ist ein Nachkomme des schottischen Helden William Wallace. Die ersten acht Jahre seines Lebens reiste er mit seinen Eltern rund um die Welt. 1933 gewann er den Preis des „aussichtsreichsten Schü-

lers" der königlichen Akademie der Künste, und ein Jahr später die höchste Auszeichnung der BBC, der bekannten englischen Rundfunkgesellschaft. Als jugendlicher Held am Londoner Westend-Theatre begründete er seinen schauspielerischen Ruf.

Seine erste Filmrolle spielte er in „The Way Ahead“. Er hatte nur eine einzige Zeile zu sprechen. Damit war er einen halben Tag beschäftigt, und dann war er wieder so weit wie vorher... Aber Noel Coward, der gerade das Drehbuch zu „Begegnung“ geschrieben hatte, lernte ihn zufällig kennen — es war übrigens beim Friseur — und verlangte, daß Trevor die Hauptrolle bekam. Weitere Filme mit ihm sind: „Unvergessene Jahre“, „Der Dritte Mann“, „Die große Leidenschaft“ und „Golden Salamander“.

Am 8. September 1944 heiratete er die Schauspielerin Helen Cherry. Sie lernten sich kennen, als sie gemeinsam in dem erfolgreichen Theaterstück „A Soldier for Christmas“ auftraten.



LAURENCE OLIVIER



VIVIEN LEIGH

VIVIEN LEIGH erblickte das Licht der Welt an einem 5. November zu Darjeeling in Indien. Nach der Schulzeit in Roehampton und Sprachstudien in Italien und Frankreich besuchte sie eine Pariser Theaterschule und schließlich die Schauspielakademie in London. Seit 1934 filmt sie in England und Amerika. Als Hollywood 1939 an die Verfilmung von Margaret Mitchells berühmten Roman „Vom Winde verweht“ herantrat und nach einer idealen Scarlet — der Heldin des Buches — suchte, wählte man die junge Vivien Leigh. An der Seite Clark Gables wurde ihr für ihre bezwingende Leistung der Akademiepreis zuerkannt. In Deutschland sahen wir die kapriziöse Darstellerin in „Caesar und Cleopatra“, als Lady Hamilton in „Lord Nelsons letzte Liebe“ und als „Anna Karenina“. Die so vielseitig begabte, grazile Vivien Leigh, deren künstlerische Wandlungsfähigkeit immer wieder in Erstaunen setzt, ist die Gattin von Sir Laurence Olivier.

LAURENCE OLIVIER wird im „Hamlet“-Film Hauptdarsteller, Produzent und Regisseur zugleich sein, genau wie in „Heinrich V.“. Mit diesen Worten wurde bei einer Zusammenkunft von Filmfachleuten in den englischen Denham-Ateliers der Rank-Film nach Shakespeares Tragödie angekündigt. Wer ist nun dieser Mann, der überall in der Welt die größte Anerkennung erhielt, der sogar wegen seiner Verdienste um Bühne und Film im Jahre 1947 geadelt wurde? Laurence Kerr Olivier wurde am 22. Mai 1907 in Dorking in der Grafschaft Surrey als Sohn eines Pfarrers geboren. Die schöne Stimme und große Musikalität des Knaben brachten ihn in die Chorschule der All Saints' Kirche in London. Später besuchte er die St. Edwards Schule in Oxford und wurde dort bald zum traditionellen Hauptdarsteller des Schülertheaters. Mit 15 Jahren spielte er in Stratford-on-Avon die Katharine in „Der Widerspenstigen Zäh-

mung“. Es stand für ihn natürlich von Anfang an fest, daß er Schauspieler werden würde. Doch hatte er keinen leichten Weg. Erst seit 1928 spielte er auf Londoner Bühnen Hauptrollen. 1930 ging er nach Hollywood, kam aber nicht recht voran. Nach England zurückgekehrt, spielte er 1937 zum erstenmal am „Old Vic“, und zwar ausgerechnet den Hamlet. Das war der Anfang seiner Laufbahn als Shakespeare-Darsteller. Auch im Film bekam er jetzt führende Rollen. 1940 kam der Nelson-Film mit Vivien Leigh als Lady Hamilton, der Winston Churchills Lieblingfilm wurde. Seit 1940 ist er mit Vivien Leigh in zweiter Ehe verheiratet. „Heinrich V.“ drehte er noch unter kriegsmäßigen Bedingungen, trotzdem errang dieser englische Streifen als einziger einen Sonderpreis in Hollywood. Den Gipfel seines Ruhmes erreichte er aber ohne Zweifel mit seinem „Hamlet“-Film, der seinem Wesen am meisten entspricht.



SPIEL FÜR ERWACHSENE

*Aus dem Nähkästchen
der Filmsynchronisation*

Wissen Sie, was ein Puzzlespiel ist? Es sei Ihnen verraten: Eine Art von Selbstbeschäftigung, die mit dem Aneinanderreihen von bunten Steinchen (oder Papierschnipseln) anfängt und meist nicht zu dem ersehnten farbigen Mosaikbild führt, sondern in Nervosität endet. Wissen Sie, was Filmsynchronisation ist? Dasselbe. Auch ein Puzzlespiel, allerdings mit Wörtern. Es endet auch mit kompletter Nervenerschöpfung aller Beteiligten. Nur muß es um jeden Preis aufgehen, — dies Spiel rund um die Eindeutung eines fremdsprachigen Films. Denn es ist kein Spaß für den eigenen Zeitvertreib. Das Puzzlespiel der Filmsynchronisation ist ein geachteter Beruf, — es kostet Geld. Pro Film heutzutage etwa 60 000 Mark.

Wie stellt sich das liebe Filmpublikum im allgemeinen die Synchronisation vor? Sehr einfach, zu einfach: Man nehme einen fremdsprachigen Film, schreibe treu und brav den Originaldialog auf, trage ihn zum nächsten Übersetzungsbüro, bezahle pro übersetzte Seite ein paar Mark, stelle sich mit einigen deutschen Sprechern vor die Tonkamera, lasse den Originalfilm stumm abschnurren und sprechschauspielere nun mit

dem Originalbild synchron drauflos! Synchron! Macht Rita Hayworth oben auf der Leinwand ihren entzückenden Mund auf, so muß es Fräulein Schulze, ihre „neue“ Stimme, unten vor dem Mikrofon auf deutsch eben auch tun. Haucht Rita „I love you“, vibriert die Schulze „Ich liebe dich“ ins Mikro. Im Prinzip ist das richtig. Aber immer geht das nicht so glatt wie bei den drei zitierten Standardworten!...

Passen Sie auf! Schildert da beispielsweise eine Diva in englischer Sprache die letzten Tage ihrer Mutter in einem Badeort und sagt, daß es dort „viele alte Leute“ gegeben habe: „full of old people“. In der Rohübersetzung des Filmdialogs findet der deutsche Textgestalter auch wirklich wortgetreu: „voll von alten Leuten“. Aber das ist — achtet man auf die Lippenstellung — nicht synchron, — zeitlich und bewegungsmäßig nicht gleichlaufend. Bitte, probieren Sie es! „Full“ und „voll“ geht noch, denn f und v sind beides Lippenlaute; der Mund ist bei beiden vorgeschoben und fast geschlossen. Bei „of“ und „von“ aber ist die Katastrophe schon da: Bei dem englischen Wort sind die Lippen erst geöffnet und dann geschlossen, bei „von“ ist es genau umge-

kehrt. „Old“ und „alt“ sind annähernd synchron: daß sich der Mund beim „a“ weiter öffnet als beim „o“, macht nicht allzuviel aus. Aber dann: „Leute“ für „people“! Etwas Ungünstigeres kann es für den Synchron-Fachmann gar nicht geben. Die deutschen Laute werden von vorn bis hinten mit geöffneten Lippen gesprochen. Im englischen „people“ verlangen die beiden „p“-Laute aber kategorisch nach zweimaligem Lippenverschluß. Riskiert der Dialogregisseur also eine solche Eindeutigkeit, merkt's das Filmpublikum bestimmt und meckert was von „schlechter Synchronisation“.

Mit Recht.

Doch was tun?

Der Synchrontexter muß also „mogeln“. In diesem Fall: Er muß nach einem neuen Text suchen. Nach einem, der a) synchron ist und b) in die Szene paßt.

Wie war es doch. Die Tochter erzählt von den letzten Tagen ihrer alleinstehenden Mutter. Und da wird die traurige Schilderung im Deutschen noch trauriger, aus Synchrongründen . . . Aus „full of old people“ wird der einwandfreie Synchronsatz: „Mutter war Witwe!“

Wie, da staunen Sie? Merken Sie den Kniff? Hier sind nicht nur die englischen Worte für die Szene sinngemäß in ganz andere „umgeschwin-

delt“, sondern obendrein auch noch „verschoben“. Sehen Sie nur:

full	o-	-f	old	peo-	-ple
Mut-	-ter	w-	-ar	Wit-	-we

Und der neue Text ist wirklich synchron! Er würde sogar die Feuerprobe der gefürchteten Großaufnahme bestehen, in der der sprechende Mund in hundertfacher Vergrößerung eine genaue Überprüfung erlaubt. Immer, wenn sich der Mund schließt, stehen im Englischen und Deutschen Lippenlaute: m für f, w für f, schließlich zweimal w für p! Die dazwischenliegenden Vokale a, e, i, o und u spielen für die Synchronisation keine so entscheidende Rolle. Sie „sieht“ man nicht. Im übrigen kennt das von manchem Fachmann für den persönlichen Gebrauch angelegte „Synchronlexikon“ noch zahllose Ersatzwörter für „people“: von Pappel, Fifl, Mama über Papa, Bieber, Baby, Puma, Vorfahr, Fußball bis hin zu Waffe, Waffel, Pfeffer, Flamme und Memme . . .

Wissen Sie nun, worauf es ankommt? Wort für Wort muß der Synchrondialog unter mundstellungsmäßigen Gesichtspunkten überprüft werden, wobei jedoch die Flüssigkeit und Natürlichkeit des neuen Textes stets über alle allzu kleinliche Schulmeistergenauigkeit triumphieren muß.

Die beste „Lippen-Synchronisation“ ist dabei nicht immer das Kennzeichen der besten Eindeutschung. Da beispielsweise englischer Dialog meist knapper und der Wortablauf fast immer viel schneller ist als im Deutschen, muß der Dialoggestalter nicht nur über technische Begabung verfügen, sondern vor allem auch in der Lage sein, innerlich an den Text „heranzukommen“. Er muß weglassen können, hinzuerfinden oder auch ganze Dialogteile umzustellen verstehen. Er muß „mogeln“ können oder „zaubern“ . . .

Die einzige Sorge des Synchronisationsfachmannes besteht darin, stets einen „vernünftigen“ Synchrontext zu schreiben. Und dies ist gar nicht so einfach. Im Synchronatelier spricht man deshalb auch mit Recht von verschiedenen Arten von Deutsch: Man unterscheidet Buchdeutsch, Theaterdeutsch, Filmdeutsch und Synchrondeutsch. Das Synchrondeutsch muß — so paradox es klingt — vor allem „anständig aussehen“, und obendrein muß man es auch mit geschlossenen Augen hören können. Es darf nicht „holpern“. Mit anderen Worten: Die Mundstellung der fremden Sprache soll nicht zum Tyrannen des deutschen Wortes werden!

Das Puzzlespiel der Synchronisation darf nicht in sture Technik ausarten, sondern muß bei aller Genauigkeit stets lebendig bleiben. Nur so wird sie ihrem Auftrag, Mittlerin zu sein zwischen dem fremdländischen Film und dem deutschen Publikum, wirklich gerecht.



RUDOLF PRACK

Der Film ist jung. Einige fünfzig Jahre alt. Drei Lebensabschnitte hat er: Stummfilm — Tonfilm — Farbfilm.

*

Als im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts sich die Fotografie bis zu einem gewissen Grade vervollkommen hatte, wurde der Wunsch immer lauter, daß es gelingen möchte, die Farbigeit der Natur in all ihrer Schönheit auf fotografischem Wege festzuhalten. In der Praxis scheiterten die entsprechenden Versuche und Anläufe jedoch an der Tatsache, daß es trotz eifrigsten Bemühens mit den damaligen chemischen Kenntnissen nicht gelang, ein entsprechendes fotografisches Aufnahmematerial zu finden. Man konnte wohl einfarbige Fotos herstellen, aber keine gemischtfarbigen. Der Stummfilm half sich auf primitive Weise aus dieser Zwickmühle: Er färbte die Sommerlandschaften gelb ein, Waldszenen grün, Feuersbrünste rot; nächtliche Filmepisoden wurden in dunkles Blau getaucht. „Virage“ nennt der Fachmann dieses Verfahren. „Schmierage“ urteilte unbefriedigt das damalige Publikum. Man kam von dieser Art „Farbfilm“ bald wieder ab . . .

Aber die Filmleute ließen nicht locker. Sie wiesen auf die Ergebnisse des farbigen Kunstdrucks hin und machten sich in endlosen, kostspieligen Versuchen diese Technik für den Film nutzbar. Und eines schönen Tages bestaunte die Welt das neue Wunder, „Technicolor“ genannt. Die Amerikaner hatten die erste Runde im Kampf um den Farbfilm mit Längen gewonnen.

Wie wurde das Problem gelöst? Man hatte eine Filmkamera konstruiert, die die Farben Grün, Rot und Blau auf drei verschiedenen Filmbändern „im Auszug“ fotografierte. Und mit diesen drei Farbauszügen druckte man — wie beim farbigen Buchdruck — die Farben auf einem neuen Filmband übereinander. Das hört sich so einfach an, ist aber in Wirklichkeit ein überaus komplizierter technischer Vorgang . . . Kein Wunder, daß man an die Stelle dieses —

grob gesagt — Druckverfahrens ein rein fotografisches setzen wollte. Film ist Fotografie! Es muß möglich sein, die Farbe zu fotografieren, den Streifen so zu entwickeln, wie man es beim Schwarzweißfilm kennt. Und vor allem in natürlichen Farben!

Deutschen Wissenschaftlern sollte es im Jahre 1936 vorbehalten sein, eine entscheidende Wendung herbeizuführen: Das „Agfacolor-Verfahren“ wurde geboren! Zunächst für farbige

Durchsichtsbilder nach dem „Umkehrverfahren“, wobei die Technik darin besteht, unter Zuhilfenahme der Komplementärfarben — der sich zusammen zu Weiß ergänzenden Farben — eine Art von Farbnegativ hervorzubringen, das bei geeigneter chemischer Behandlung selbst wieder in das farboriginale Bild zurückverwandelt wird.

Die Unmöglichkeit, von einem komplementärfarbigem Negativ, das zufolge des Umkehrverfahrens aufhört, ein Negativ zu bleiben und sich einmalig in ein einziges Positiv verwandelt, beliebig viele Kopien anzufertigen, verdammt dieses Verfahren für die Filmtheater zur Unbrauchbarkeit.

Die Tatsache jedoch, daß es praktisch möglich war, farbige Bilder auf fotografischem Wege herzustellen, gab den Bemühungen, auch der Filmkunst die Farbe zu er-

obern, erneuten Auftrieb.

Fieberhaft wurde gearbeitet! Und innerhalb von drei Jahren, bis zum Sommer 1939, gelang es der Wissenschaft schließlich, dem Filmschaffen in Gestalt des „Agfa-Negativ-Positiv-Verfahrens“ eine Lösung des Farbfilmproblems zur Verfügung zu stellen, die allen Ansprüchen genügte. Endlich war es möglich, von einem Negativ beliebig viele Farbkopien „ziehen“ zu können!

Wagen wir uns ans Geheimnis der Farbfilmtechnik! Sie war so mühevoll in die Tat umzusetzen! Sie ist so leicht zu verstehen!

Die Technik dieses Verfahrens besteht darin, daß auf einem Negativfilm, der bei der Aufnahme durch die Kamera läuft, unter Beibehaltung einer normalen Filmunterlage drei außerordent-

Wie der Film

SICH DIE FARBE EROBERTE

*

lich feinhäutige, der Reihe nach übereinandergegossene fotografische Schichten, von denen eine jede auf chemischem Wege für ein bestimmtes Gebiet von Lichtwellenlängen empfindlich ist und außerdem sogenannte „Farbstoffkomponenten“ enthält, aufgetragen sind. Ins Farbliche übersetzt, heißt das mit anderen Worten: Eine obere Schicht ist blaulichtempfindlich und enthält die Komponenten eines Gelbfarbstoffes, die mittlere Schicht ist grünlichtempfindlich und enthält Purpurkomponenten, während die dritte Schicht rotlichtempfindlich ist und Blaugrünkomponenten aufweist.

Von der grauen Theorie, die gar nicht so grau ist, zur Praxis: Eine Landschaft etwa mit blauem Himmel, grüner Wiese und roten Blumen, die mit Agfacolorfilm aufgenommen wird, erscheint zunächst komplementärfarben: Der blaue Him-

mel ist in der blaulichtempfindlichen Schicht gelb, die grüne Wiese in der grünlichtempfindlichen Schicht purpurn, die roten Blumen sind in der rotlichtempfindlichen Schicht blaugrün. Man sieht: Die Naturfarben werden gegenfarbig.

Und wie wird alles wieder „natürlich“? Ganz einfach: Wird dieses gelb-purpur-blaugrüne Negativ auf einem der Wirkung nach ebensolchen Positivfilm kopiert, entstehen zu den Negativfarben wieder deren Gegenfarben: Der gelbe Himmel des Negativs wird im Positiv wieder blau, die purpurne Wiese wieder grün und die blaugrünen Blumen erscheinen schließlich wieder rot . . . Zauberei?

Nein! Gemeisterte Filmtechnik durch die Chemie! Darüber hinaus: Triumph des menschlichen Geistes im Dienste des Filmpublikums in aller Welt.

SO EIN

Film-KITSCH

Manche heulen darüber vor Rührung. Andere rümpfen die Nase. Das ist das Geheimnis des Filmkitschs. An dieser Tatsache gibt es nichts zu deuteln. Oder doch? Das ist das Sonderbare.

Dem filmischen Druck bittersüßer Liebe oder schmerzlicher Abschiedsszenen auf die Tränenrüse kann niemand im Dunkel des Kintopps widerstehen. Wer das behauptet, lügt. Oder er ist keiner menschlichen Regung mehr fähig. Oder der Filmkitsch war nicht echt genug.

*

Der Kitsch packt alt und jung, arm und reich, Intellektuelle und Zuschauer einfacheren Gemüts. Allen schüttelt er die Tränen heimlicher Rührung aus den Augenwinkeln; wenn es hell wird, ist der Spuk vorbei.

*

Die meisten wollen es nicht wahr haben. Das ist ihr gutes Recht. Aber wohin kommen wir da? Was macht die Taschentuchindustrie ohne den Filmkitsch? Er biegt das Leben so zurecht, wie wir — sagen wir die meisten — das Leben ersehnen. Mit Herz und Schmerz.

*

Mit anderen Worten: Hat der Filmkitsch nicht seine Daseinsberechtigung? Erreicht er nicht sein Ziel? Wühlt er nicht die Menschen auf? Zugegeben: Ja! Aber er verfälscht uns das Leben.

Was ist das Schlimme am Filmkitsch? Es gibt Leute, die damit spekulieren. Der moderne Filmkitsch ist zu geschäftstüchtig. Der alte — so in den zwanziger Jahren — entstand aus Überzeugung. Das ist der Unterschied.

*

Deshalb sind wir gegen den Filmkitsch von heute. Er ist zu absichtsvoll. Und die Absicht verstimmt.

*

Das Publikum sollte hier unterscheiden lernen. Und sich danach richten. Im übrigen wird es dann sehr oft erstaunt feststellen können, daß das, worüber ihm die Tränen fließen, gar kein Filmkitsch war. Sondern etwas Ergreifendes. Das gibt es.

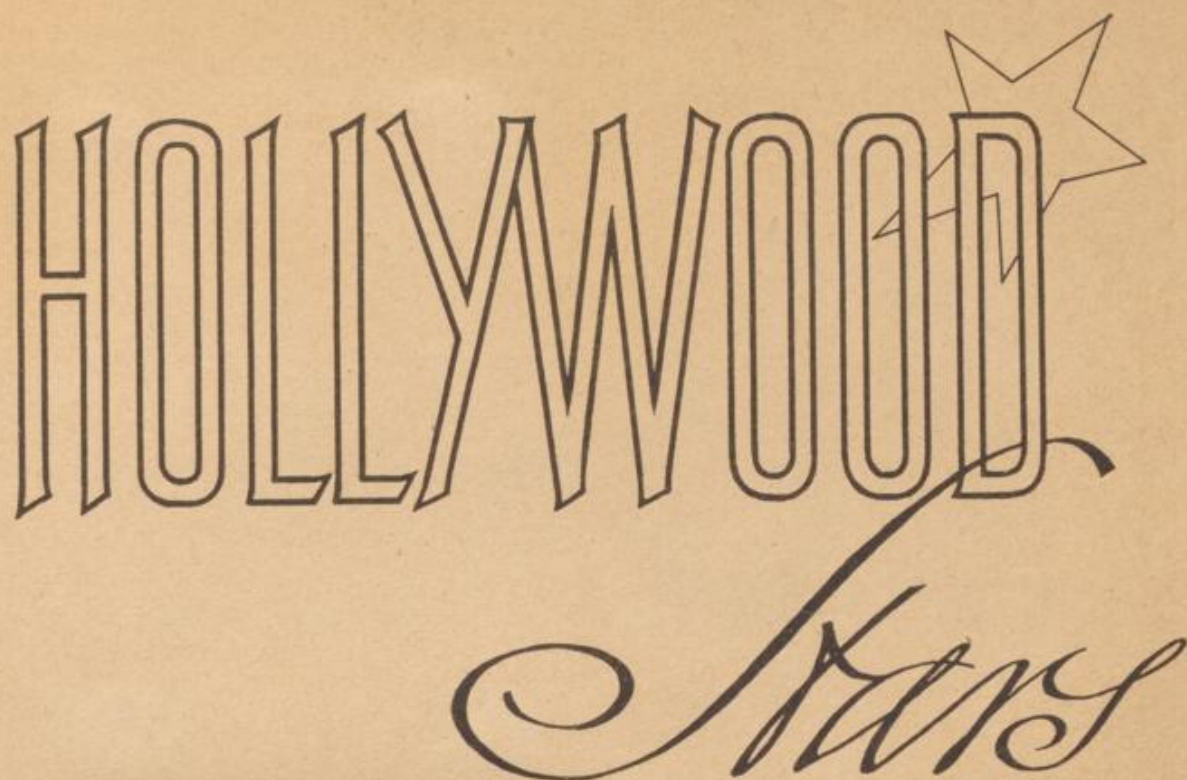
*

Den modernen Filmkitsch soll die verehrte Filmbesucherschaft auch weiterhin beim rechten Namen nennen.

*

Schade, daß die Geschäftemacher uns den guten, alten Filmkitsch so verhunzt haben! Wirklich schade.

HOLLYWOOD



Stars

HOLLYWOOD ist das große Filmbabel! Filmkünstler aller Nationen geben sich dort ein Stelldichein. Es ist die Sehnsucht aller unbekanntenen Schauspielerinnen und Schauspieler, die um Anerkennung und Erfolg ringen. Denn Hollywood ist eine Macht: Wer hier die Feuerprobe besteht, erobert sich die flimmernde Leinwand des ganzen Erdballs. Wessen sich Hollywood einmal annimmt, ist der Star von morgen.

Hollywood — das kleine Städtchen von einst und die internationale Filmmetropole von heute — ist aber auch unerbittlich. Hinter seiner lockend glitzernden Fassade spielt sich manche Tragödie ab. Wer nicht genügt, fällt der Vergessenheit anheim. In Hollywood behauptet sich nur, wer wirklich etwas kann. Denn Filme machen kostet Geld. Besonders in Hollywood . . .

GRETA GARBO und ihr Weltruhm sind mit dem Namen Hollywoods für immer und unlösbar miteinander verbunden. Die amerikanische Filmmetropole nennt sie seit langen Jahren „Die Göttliche“. Greta Garbo, die in ihrer schwedischen Heimat Greta Gustafsson hieß und am 18. September 1906 zu Stockholm geboren wurde, war ursprünglich Verkäuferin, dann Tänzerin. Ihr Entdecker war Mauritz Stiller, jener Mann, der den Film nach dem ersten Weltkrieg in Schweden auf die Stufe echter Kunst hob. 1925 wurde Greta Garbo von Louis B. Mayer für den amerikanischen Film gewonnen, nachdem sie im gleichen Jahr ihren einzigen deutschen Film „Die freundlose Gasse“ gedreht hatte. Von ihren amerikanischen Filmen wurden vor allem „Anna Christie“, „Mata Hari“, „Königin Christine“, und „Anna Karenina“ durch ihre hohe Schauspielkunst zu unvergeßlichen Erlebnissen. Den Gipfelpunkt ihrer einmaligen Laufbahn stellte die Darstellung der „Kameliendame“ (1936) dar. Ihre bisher letzten drei Filme „Maria Walewska“, „Ninotchka“ und „Die Frau mit den zwei Gesichtern“ kamen erst nach dem Kriege nach Deutschland: Wiedermum Beweise ihrer einmaligen schauspielerischen Größe!



GRETA GARBO



CLARK GABLE

CLARK GABLE führte ein abenteuerliches Leben, bevor er zum Film kam. Der am 1. Februar 1901 in Cadiz Geborene soll lange Jahre in den Staaten auf Gummiplantagen gearbeitet haben. In den zwanziger Jahren wurde er Schauspieler. Zum erstenmal stand er 1930 vor der Filmkamera. International bekannt wurde er an der Seite von Claudette Colbert in dem besten Filmlustspiel, das je gedreht wurde: „Es geschah in einer Nacht“. In der „Meuterei auf der Bounty“, in „Saratoga“ und in der Verfilmung von Margaret Mitchells Roman „Vom Winde verweht“ konnte er so recht seine Eigenart zur Geltung bringen: Er ist der männlich unerschrockene Draufgänger des amerikanischen Films schlechthin.



BING CROSBY

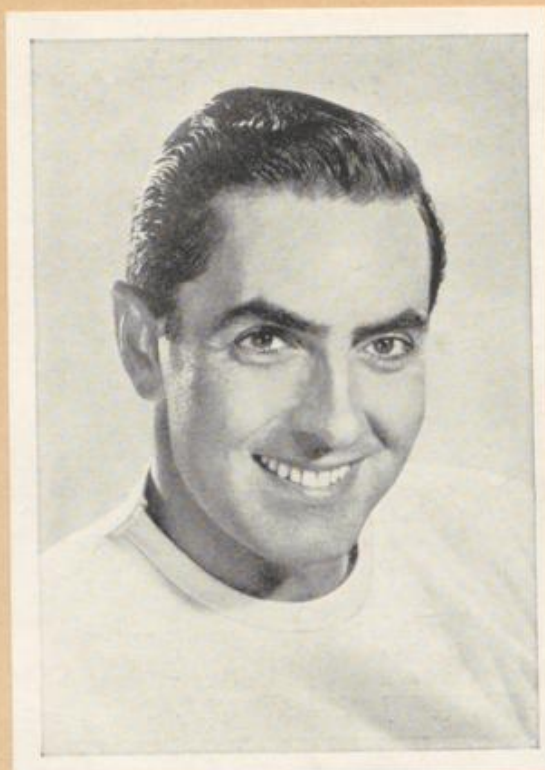
BING CROSBY hatte ein ganz anderes Lebensziel als Schauspieler zu werden sich vorgenommen. Der am 2. Mai 1904 in Tacoma (Wash., USA) Geborene studierte anfangs Jura und wollte einmal Rechtsanwalt oder Richter werden. Dann aber faszinierte ihn der Jazz. Was tat Bing also? Er wurde Sänger und wirkte drei ganze Jahre in dieser Eigenschaft bei Paul Withemans' berühmter Band. Im Nu wurde der Rundfunk auf ihn aufmerksam! Im Sturm eroberte sich Bing die Millionen der Hörer! Über Nacht kam der Film! Und er ließ den Sänger-Star des amerikanischen Theaters, Rundfunks und der Kabarettbühnen nicht mehr los. Seit 1933 steht Crosby Jahr um Jahr im Filmatelier, — zur Freude seiner begeisterten Anhänger, denen er mit seinen einfachen Liedern oder Schlagern Entspannung, Unterhaltung und manchmal auch echte Erbauung schenkt. Sein „Going my Way“, hat sich tief in die Herzen seiner Bewunderer gesenkt. Seine humorvollen Späße, die immer wieder von naiver Menschlichkeit und Güte zeugen, seine berühmten „Weg“-Filme — nach Singapur, Marokko und Sansibar — führen mitten hinein in Lachen und Frohsinn.

INGRID BERGMAN ist eine von denen, die den Gipfel des Ruhmes in Hollywood erreichte. Mit ihrer großen Kunst erschütterte sie das Kinopublikum in aller Welt. Daran kann auch der Klatsch nach ihrer Trennung von ihrem ersten Mann über sie und den italienischen Regisseur Roberto Rossellini, den sie inzwischen geheiratet hat, nichts ändern. Das Gallup-Institut, das in USA die öffentliche Meinung erforscht, bezeichnete Ingrid Bergman einmal als „die berühmteste Schauspielerin der Gegenwart“ und nannte sie Hollywoods „göttliche Schwedin Nr. 2“. Geboren wurde sie am 29. August 1917 in Stockholm als Tochter eines Kunstmalers. Nach Ausbildung an der Königlichen Dramatischen Theaterschule ihrer Heimatstadt filmte sie ab 1935 mehrfach in Schweden selbst, drehte dann in Deutschland „Die vier Gesellen“ und ging nach Amerika. 1944 wurde ihr für ihre darstellerische Leistung in „Gaslicht“ der Akademiepreis in Hollywood zuerkannt. Ingrid Bergman ist trotz aller Erfolge geblieben, was sie immer war: ein Mensch aus unseren Tagen, — einfach, klar und voller Bemühung um die Kunst. Und das gilt etwas, — auch über den Tageslärm hinaus . . .



INGRID BERGMAN

TYRONE POWER ist der Träger eines berühmten Namens: Vier Generationen lang stehen Angehörige seiner Familie schon auf den Brettern, die die Welt bedeuten. Sein Vater war ein bekannter Shakespeare-Darsteller. Schon 1931 sollte Ty im „Miracle Man“ eine Rolle übernehmen, achtzehnjährig (geb. 5. März 1913). Sein Vater, der diesen Tonfilm in Szene setzte, wurde während der Arbeit von einem Herzschlag dahingerafft. Die einzige Hinterlassenschaft waren Schulden. Und so mußte Ty sich die Mittel zur Fortsetzung seiner Studien mühsam selbst verdienen. Fünf Jahre lang pendelte er zwischen dem Broadway und Hollywood hin und her, — ohne rechte Aufgaben, ohne viel Hoffnung. Aber mit dem unbändigen Willen im Herzen, es einmal zu etwas zu bringen! Und als er — begeistertster Shakespeare-Darsteller wie sein Vater — einmal als Romeo auftreten durfte, war sein Glück gemacht. Der große Darryl F. Zanuk sah ihn kurze Zeit darauf in G. B. Shaws „Heilige Johanna“ und engagierte ihn für den Film. Seine erste Leinwandrolle spielte er „Im Schlafsaal eines Mädchenpensionats“; 1936 setzte er sich filmisch dann mit seiner Leistung in „Signale der Nacht“ endgültig durch. Als Partner von Annabella, die bald seine Frau wurde, festigte er 1938 mit „Suez“



TYRONE POWER

seinen Ruhm. Heute ist er mit der jungen Mexikanerin Linda Christian verheiratet, mit der er sich in Rom unter Aufbietung fürstlichen Pompes trauen ließ.



ANN BLITH

ANN BLITH ist eine der großen Nachwuchshoffnungen von Hollywood! Mit ganzen fünf Jahren sang sie vor dem Mikrophon einer New Yorker Radiostation. Bald spielte sie an der Oper kleine Rollen. Anschließend trat sie 12 Monate am Broadway auf. Am Ende einer Tournee durch die Staaten durfte sie im Weißen Haus bei einem Empfang des Präsidenten Roosevelt singen. Und eines Tages war sie im Film Partnerin von keinem geringeren als Bing Crosby in „Top of the Morning“! Selbst eine Wirbelsäulenverletzung, die sie sich beim Wintersport zuzog und die sie zwang, längere Zeit ein stählernes Korsett zu tragen, konnte ihre steile Karriere nicht aufhalten. Das deutsche Publikum machte ihre Bekanntschaft in „Solange ein Herz schlägt“ und wird sie vor allem als tollkühne Amazone in „Die rote Schlucht“ bewundern.

Fernweh — das ist eines der großen Gefühle, die den modernen Menschen in seinem Wissensdrang immer wieder packen. Fernweh — das ist der geheime Antrieb, der uns reisen läßt — durch die Gluten afrikanischer Sonne, die Eiswüsten des hohen Nordens, die geheimnisvollen Urwälder Indiens, ins Paradies der Südsee...

Gestilltes Fernweh...

Wenn man kann. Wenn man das nötige Geld zum Reisen in die Ferne besitzt. Aber diese Fahrten in die Weite sind ja so billig geworden — so um eine Mark herum, — Kinder die Hälfte. Wie bitte?

*

Im Film... Der Film läßt uns vom bequemen Sessel aus die Welt, die herrliche, bunte Welt erleben. So konzentriert, so unmittelbar, so dramatisch erleben, wie sie uns keine noch so lange eigene Reise schenken kann.

*

Drum singen wir das Loblied des Kulturfilms! Es ist der Stolz der deutschen Filmleute, dieser Gattung des Spiels von Licht und Schatten Welt ruhm gesichert zu haben. Unermüdlich zogen sie mit ihren Kameras durch die Welt, durch Gefahren, in unerforschte Länder. Mühsam schleppten sie ihre zentnerschweren Apparaturen in die Tropen und in die Arktis, um Natur und Leben, wo auch immer sie sich interessant anboten, aufs Zelluloid zu bannen. Uns zur Freude, Belehrung, Unterhaltung.

*

Die Kulturfilmer waren es, die nach dem ersten Weltbrand ihre Arbeit zutiefst als eine Brücke echter Verständigung zwischen den Völkern erkannten. Besessen gingen sie ans Werk. Unverzagt. Die Mittel, die ihnen zur Verfügung standen, waren gering. Unbedeutend im Verhältnis zu den Riesensummen, die der Spielfilm verschlang.

E. W. Murnaus Südfilm „Tabu“, Robert Flahertys „Nanuk, der Eskimo“ und seine „Louisiana-Legende“, Walter Ruttmanns „Berlin“-Film, Curt Oertels „Michelangelo“ sind unvergeßliche Filmtaten. Die alte Garde des Kulturfilms — darunter vor allem auch Dr. Nicholas Kaufmann, Hubert Schonger, Dr. U. K. T. Schulz, Hans Schomburgk, Paul Eipper — glaubt trotz aller Schwierigkeiten unbeirrt an ihre Mission.

*

Der Reisefilm macht uns die Ferne nah. Die Expeditionskamera entschleiern die Rätsel fremder Kulturen. Der Mikrofilm entdeckt uns das dem bloßen Auge Unsichtbare. Die Zeitlupe erklärt die Geheimnisse des Vogelflugs. Der Zeitraffer offenbart das Wachstum der Pflanze. Das Fernobjektiv der Kulturfilm-Kamera belauscht Idyll und Daseinskampf der Tierwelt.

*

Zwischen Himmel und Erde gibt es nichts, was das Wunder Kulturfilm nicht auf die Leinwand zaubert: Natur und Mensch, Kunst und Kultur, Sitten und Bräuche, Fest und Alltag im Dasein der Nationen, — alles fängt das magische Filmband unbestechlich, realistisch und erregend lebendig ein.

*

Der moderne Kulturfilm ist der große Tröster des Fernwehs in unserer Brust.



HANNELORE SCHROTH

Wo steht der

Wenn man diese Frage ganz ehrlich beantwortet: Der deutsche Film steht am Anfang! Er mußte nach dem Kriege ganz von vorn beginnen. Aus dem Nichts ... Denn fast nichts war ihm geblieben. Menschen und Material waren in alle Winde zerstreut. Der deutsche Film war von den Wirren der Zeit nicht verschont worden.

*

Und was geschah in den fünf Jahren, die jetzt hinter uns liegen? Sie dienten dem Aufbau des äußeren Rahmens, den Firmengründungen, der Orientierung und ersten inneren Sammlung.

*

Als Produktionsstätten waren erhalten: Babelsberg, das Studio in Berlin-Johannisthal, die Tempelhofer Ateliers und München-Geiseltal. Diese Ateliers hätten genügt. Aber man baute neue: in Göttingen, in Remagen, in Hamburg, in Wiesbaden, in Düsseldorf. Die Eintagsfliege Teningen starb bald

eines sanften Todes. Warum diese neuen Studios? Die Produktionsgesellschaften wollten selbständig sein. Und filmehrgeizige Städte ermutigten sie dazu.

*

Es geht das Gerücht, daß in Deutschland immer noch Flugzeughallen leerstehen sollen. Es werden sich sicher noch Mutige finden, die sie in Filmateliers umwandeln. Um Hamburg-Rahlstedts Kaserne filmspukt es noch immer.

*

Pessimistische Perspektiven? Ja! Wenn der deutsche Film leben, wieder leben soll, ist es höchste Zeit für energische Hilfe. Der deutsche Film hat eine große Tradition zu verlieren. Seine Leistungen besaßen einmal Weltrang. Schon zu Stummfilmzeiten. Als ein Paul Wegener seinen „Studenten von Prag“ (1911) schuf, als nach dem ersten Weltbrand Conrad Veidt im „Kabinett des Dr. Caligari“ sich Weltruhm erspielte.

MARIANNE HOPPE



deutsche Film?

Warum stagniert der deutsche Film? Der Ruf von der geistigen Krise, in der unsere Gegenwart steht, will nicht verstummen. Wo sind die Dichter, die das Erlebnis unserer Tage gültig gestalten? Die Musiker, die Maler, die Bildhauer, in deren Werken wir uns wiedererkennen können?

*

Ist es da ein Wunder, daß auch die Schubladen der Filmautoren leer sind?

*

Obendrein: Auch der Publikumsgeschmack hat sich gewandelt. Filme, die vor ein paar Jahren noch helle Begeisterung auslösten, muten heute schal und flach an. Was aber will das große Publikum sehen? Wer es genau wüßte, hätte den Stein der (Film-)Weisen entdeckt.

*

Aber ist es nur die geistige Krise, die den Aufstieg des neuen deutschen Films behin-

dert? Nein, zur ideellen kommt auch die materielle Not. Nur so erklärt es sich, daß von den rund 50 Filmproduktionsgesellschaften, die es seit Kriegsende bei uns gibt, der weitaus größte Teil überhaupt noch nicht zum Zuge kam. Es fehlte am Geld ... Wenig über 100 Filme wurden gedreht.

*

Über 100 Filme! Nur der Fachmann weiß zu ermessen, was diese Leistung an Arbeit, Kampf bedeutet. Das große Publikum ahnt die Schwierigkeiten. Deshalb: Filmpublikum, sei nachsichtig aus Einsicht! Halte dir immer vor Augen, daß die deutschen Filmleute heißen Herzens bemüht sind, gute, unterhaltende, künstlerische Filme zu drehen. Oder glaubt jemand allen Ernstes, daß eine einzige deutsche Produktionsgesellschaft aus Prinzip ungenügende Leistungen der deutschen Öffentlichkeit übergeben will?

Wenn die deutsche Produktion mehr Filme als bisher herzustellen in der Lage sein wird, — wenn dazu die technischen und personellen Voraussetzungen gesichert sind, wird die Qualität des einzelnen Filmwerks ohne Frage wieder steigen.

*

Bonn hat der deutschen Filmwirtschaft zu diesem Zweck 20 Millionen Mark Ausfallbürgschaft zugebilligt. Viel Geld, gewiß! Aber für eine geordnete deutsche Filmproduktion immer noch zu wenig. Ein Tropfen auf den heißen Stein der Hoffnungen.

Ein mittlerer Film kostet heutzutage 500 000 Mark, die Spitzenleistungen über eine Million.

*

Die Aussichten für das neue deutsche Filmschaffen sind bitter. Als Trost bleibt der Optimismus der Filmleute, die sich nicht unterkriegen lassen wollen. Sie sind Besessene ihres Berufes, den sie über alle materiellen Sorgen hinaus zutiefst lieben. Für ihre Arbeit opfern sie alles. Nichts ist ihnen dafür zu tragen zu schwer.

Sie glauben daran, daß es eines Tages wieder aufwärtsgehen muß.

Mit ihnen wartet das deutsche Publikum

auf diese Verheißung.

*

BLB Karlsruhe



57 62606 4 031

