

Tränen im Tonfilm

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

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Film = Film Suisse : offizielles Organ des Schweiz. Lichtspieltheater-Verbandes, deutsche und italienische Schweiz**

Band (Jahr): **3 (1937)**

Heft 54

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-733830>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

nem neuen Film gewagt. In Carla Sveva fand er die Blonde, in

Ethel Maggi, der Luganeserin,

fand er die «Etruskerin».

Ethel Maggi, die Mutter des jungen Giovanni, hat ein Gesicht, das niemand wieder vergisst. Dieses Gesicht findet sich auf den frühchristlichen Gemälden der Katakomben, es erinnert an die Figuren der etruskischen Grabmäler. Auch Ethel Maggi ist eben der Schauspielschule in Rom entschlüpft, auch ihr fiel mit dem ersten Engagement bei Trenker das Glück in den Schoß.

Sie hat in dem Condottieri-Film die Mutter des jungen Giovanni zu spielen, der bei der Belagerung der Burg der Gemahl erschossen und der junge Sohn geraubt wird. Die Frauen dieser heroischen Zeit waren keine zierlichen Damen, sie standen im gegürteten Harnisch neben ihren Männern und schlugen sich so tapfer wie sie. Und für diese Rasse war Ethel Maggi wie geschaffen. In ihrem Gesicht steht nichts von süßlicher Schwärmerei, nichts von Veilchen-

duft. Herb und von eigenartigem Reiz erscheint uns diese Schweizerin aus Lugano, in dem eine alte verschollene Rasse wiedererstandene zu sein scheint.

Beide Frauen nutzten die grosse Chance, die ihnen Trenker zum erstenmal bot, auf den denkbar Beste, und stellten unter Trenkers Leitung ihr prächtiges Können unter Beweis. (Schweiz. Modeblatt.)

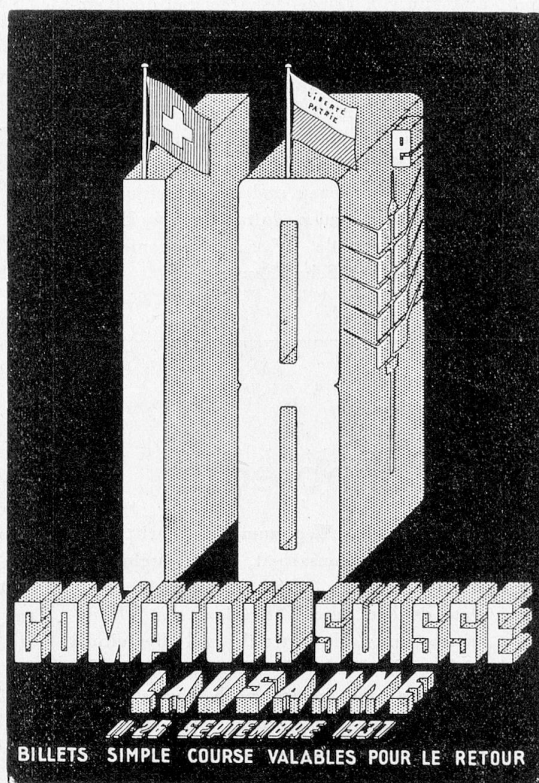
Tränen im Tonfilm

Wenn das Publikum im Kino eine berühmte Filmdiva, wie Greta Garbo, Joan Crawford oder Luise Rainer Tränen vergiessen sieht, so weiss es meist nicht, auf welchen Umwegen diese Rührung erzeugt werden muss. Die Glyzerinspritze ist schon lange nicht mehr als Tränenerzeugungsmittel beliebt und in ihren Bemühungen um Echtheit verlangen die meisten Film-Regisseure echte Tränen von ihren Schauspielern und Schauspielerinnen. Merkwürdigerweise sind die Frauen den Männern auf diesem Gebiet ausgesprochen über-

legen und vergiessen viel rascher Tränen, sodass sich der Regisseur meist damit begnügen muss, einen Mann mit dem Rücken zur Kamera schluchzen zu lassen. Aber auch die Schauspielerinnen haben sich einige Methoden¹ zu eigen gemacht, bei deren Anwendung sie sofort mit Tränen reagieren.

Viele von ihnen, wie zum Beispiel Greta Garbo, müssen nur an die Anfänge ihrer Laufbahn denken und an die traurigen Erfahrungen, die sie dabei machten, wie sie vielfach verlassen und ohne Unterstützung von einem Studio zum andern irren und es ihnen nicht gelang, irgendwo unterzukommen, um sofort in Tränen auszubrechen.

Auch bei Eleanor Powell, dem Tanzstar aus «Broadway Melodie», die jetzt wieder in «Zum Tanzen geboren» einen unerhörten Erfolg errungen hat, genügt die Erinnerung an ihre erste Tanzstunde, in der sie von ihrem Tanzmeister als gänzlich unbegabt bezeichnet wurde, um echte Tränen zeigen zu können.





Annabella, die reizende Darstellerin in «Das Schloss im Mond», (Wings of the Morning). Film Technicolor New World Pictures 20th Century Fox.

Auch mit der schönen Norma Shearer muss nur über die Schwierigkeiten gesprochen werden, die sie am Beginn ihrer Laufbahn zu überwinden hatte, um sie sofort in Tränen ausbrechen zu lassen.

Ein beliebtes Hilfsmittel, um die Künstler in die notwendige traurige Stimmung zu versetzen, ist die Musik. Joan Crawford hat zu diesem Zwecke in ihrer Garderobe ein Grammophon und Schallplatten mit schwermütigen Liebesliedern, aber auch mit Musikstücken von Chopin und Mendelssohn, durch welche sie stets zu Tränen gerührt wird. Dieselbe Methode hat auch die Wiener Schauspielerin Luise Rainer, die sich mit Vorliebe einige traurige österreichische Volkslieder oder Schumann's «Träumerei»

vorspielen lässt. «Es genügt durchaus nicht, vor der Kamera bloss Tränen zu zeigen», meint Luise Rainer. «Um eine traurige Stimmung wirklich echt wiedergeben zu können, muss der Schauspieler auch tatsächlich diese Stimmung fühlen, und hiezu ist für mich die Musik das beste Mittel.»

Jean Harlow lässt sich von ihrem Regisseur traurige Geschichten erzählen; Myrna Loy hat es am einfachsten, da bei ihr der blosse Wunsch zu weinen genügt, um Tränen hervorzulocken, während Jeanette MacDonald sich kurz vor der Filmaufnahme in ihrer Garderobe konzentriert und ihr dann die Darstellung jeder gewünschten Stimmung gelingt.

Es zeigt sich also, dass von den Krokodilstränen der Filmschauspieler meistens mit Unrecht gesprochen wird.

Ein Kulturfilm vom Bodensee

Otto Trippel, München, hat einen neuen Kulturfilm gedreht: «Rund um den Bodensee», in welchem die drei Uferstaaten mit ihrer Kulturwelt, ihren Sitten und Gebräuchen, bedacht sind. Die Schweiz ist darin sehr gut vertreten. Der Film beginnt im Vorarlberg, zieht sich dann in das Blütenmeer des Rorschacherberges hinüber, durchwandert die ehrwürdige Kulturstadt St. Gallen und lässt besonders gut das den See beherrschende Säntismassiv spielen. Dass der Zeppelin von Friedrichshafen und die Weinberge von Hagnau und Meersburg, der Palmenzauber der Insel Mainau und der Seestrand von Konstanz mitspielen, ist selbstverständlich. Man sieht auch die bunten Trachten der Stadt Ueberlingen, die Schäfer im Hinterland, die markigen Fischer der Insel Reichenau und den Abschluss bildet in diesem neuen Kulturfilm vom Bodensee die tobende Wasser-Symphonie des Rheinfalls bei Schaffhausen.

wort. So wächst der Praktiker durch die vom Theoretiker beigebrachten höheren Zwecke.

Wir hatten zur Zeit des Stummfilms eine «Avantgarde». Sie konnte als die technische und stilistische Versuchswerkstätte der Filmkunst gelten. Sie war die Pflegestätte des «unbedingten», des «unabhängigen» Films, einer Filmkunst aus dem Materialstil des «Filmischen» an sich: eines auf seine «Wunder» eingeschränkten, von Theater und Bildender Kunst möglichst fernen Films der Tricks, eines «funktionalen» Films ohne Handlung aus Ur-elementen der Bewegung. Dieser Vortrupp rettete sich in die Anfangszeiten des Tonfilms hinüber. Hier traten die scheinbar unlöslichen Aufgaben einer Verschmelzung von Sprache, Geräusch, Musik und Bild zu einer dramaturgischen Einheit an ihn heran. Vor diesen Aufgaben hat er die Waffen gestreckt. Er erklärte sich für unzuständig und überliess die Klärung der übermenschlich schweren Fragen dem *Werbefilm*.

Neben seinen so erdennahen, klarumrisenen Aufgaben als Mittler des Warenumsatzes, als Wecker un- oder halbbewusster Bedürfnisse des Volkes ist so dem Werbefilm also auch die Aufgabe einer Versuchswerkstätte für die Verfeinerung und Durchbildung der Ausdrucksmittel des Films zugefallen. Die unbedingte Verpflichtung zum Auffallenden und Lebendigen in knapper Form macht den Werbefilmer zum Freund und Beschützer aller neuartigen Einfälle zur Abkürzung des Weges vom Gedanklichen und Stimmungsmässigen zum Ausdruck. Schon früher, zur Zeit des Stummfilms, hatte der mit Einnahmen aus seinen Filmen immer spärlich bedachte Avantgardist im Werbefilm oft die einzige Möglichkeit zur gewinnbringenden Verwertung seiner ausserhalb der Spielfilmindustrie angestellten und mit ihr in scheinbar keinerlei zwingende Verbindung zu bringenden Versuche. Ruttmanns Bewegungs-Studien, vom Expressionismus der Malerei angeregt, sind heute gewissermassen tägliches Brot des Werbefilms. Nicht weniger fruchtbar erwiesen sich Fischingers verwandte Einfälle, namentlich hinsichtlich der Verbindung von Musik und Laufbildsprache. Von hier, vom Werbefilm aus erst, fanden diese vorwärtsreisenden neuen Ausdrucksmittel den Weg zum Spielfilm.

Der Werbefilm hat sich filmisch bisher am unabhängigsten gehalten. Er hat seine Stellung in nächster Nähe des eigengesetzlichen Films bezogen. Er ist am weitesten entfernt vom Theater, aber auch von der Bildenden Kunst, dagegen am nächsten dem Rhythmischen geblieben, der Musik. Immer ist er verhaftet dem Trick; dem Zeichentrick, dem Sachtrick. Aus der Verbindung beider Trickarten, immer unter Führung der Musik, gewinnt er ständig neue Möglichkeiten des raschen und überraschenden Ausdrucks. Gern verweilt er in der Nähe des Grotesken. («Der deutsche Film».)

Der Werbefilm als Bahnbrecher

In der Naturwissenschaft ist jeder Fortschritt gebunden an das Experiment. Das ist eine Frage an die Natur und ein Zwang zur Antwort. Probieren geht da immer über Studieren, aber das Studieren bewahrt vor der falschen Fragestellung und damit vor Umwegen. In der Kunst ist jeder Fortschritt, jede Verfeinerung der Mittel an das Erlebnis geknüpft. Aber diesem muss voraus und parallel gehen Goethes «anhaltende mechanische Uebung», die uns «endlich das Geistige auszudrücken fähig macht». Auch ist das Erlebnis nicht unmittelbar und nicht als Substanz zu gebrauchen; sonst werden aus den grossen Schmerzen die kleinen Lieder. In der Tech-

nik führt der Weg zum Fortschritt über die Laboratoriumsarbeit, das Basteln, den Amateurerfinder, den Aussenseiter-einfall. Das Denken, die «Theorie», die «Hypothese» muss als Antrieb und Begleitung wirken. So wurde die Filmmontage in der uns einst und immer noch begeisternden Form nicht durch Probieren oder im Drang des Betriebes, sondern durch Denken in weltferner Dachstube gefunden. Die theoretische Vorarbeit eines das Ganze des Films stets überblickenden Mansardenfanatiklers hat die Praktiker an die entscheidende Fragestellung für das Experiment herangeführt und die Praxis fand dann auf Antrieb die entscheidende Ant-