

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 27 (1985)
Heft: 140

Artikel: Die Jugendsünde von damals
Autor: Fröhlich, Gustav / Ruggle, Walter / Vian, Walt R.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867394>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.04.2026

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

Gustav Fröhlich **Die Jugendsünde von damals ...**



Tutti, geh da rüber, mach Plüschaugen, du bist jetzt erschüttert, mehr erschüttert, nicht so lahmarschig, Brust raus, ja so ist es richtig. Erwin fahr vor. Brustbild. Und jetzt streichle sie ganz lieb.

GUSTAV FRÖHLICH: Also ich bin ja, wie Sie mich heute vor sich sehen, ein Fossil, etwas Übriggebliebenes aus einer wunderbaren deutschen Filmzeit. Und mit Schrecken sehe ich, wie so um mich herum die berühmten Schauspieler alle verschwinden. Vor kurzem ist mein lieber Kollege Paul Dahlke gestorben, gestern lese ich in der Zeitung, dass Rudolf Platte - das sind Ihnen doch auch noch Begriffe, ja? - verstorben ist. Gustav Knuth ist auch noch von der alten Garde, aber der hat so viele gesundheitliche Schwierigkeiten, dass er sich ganz zurückgezogen hat. Neulich hab ich ihn besucht und dabei gefragt: Na, wie is es denn, Gustav? Sagt er: De Brust jeht noch, aber de Beene.

Also Heinz Rühmann und ich sind die letzten der alten Garde. Und vielleicht sind wir beide deshalb noch da, weil wir leidenschaftliche Freiluftleute sind. Rühmann spielt nun heute das berühmte Alt-Herren-Spiel Golf. Ich hatte das nie besonders gern, denn wenn ich einen grossen Garten hatte, kamen mir die Stunden, die ich da verbringen konnte, immer wertvoller vor, als wenn ich nichts tu, ausser einem Bällchen nachzulaufen. Jetzt werd ich aber vielleicht auch damit beginnen - feiner alter Pinkel.

Übrigens bin ich immer noch ein Porsche-Fahrer. Der Leidenschaft mit Autos begann ich schon damals zu frönen, als ich eben anfing, Geld zu verdienen. 1927 in Berlin. Also der Willy Fritsch und ich, wir waren ja hundsjung damals, wir waren 25 und haben schon hunderttausend Mark verdient - das war soviel wie heute eine Million. Und da kamen natürlich die Autoverkäufer, die genau wussten, wann die Mittagspausen sind in Neubabelsberg, die kamen also mit den neusten Schlitten an und haben das unter staunenden Augen vorgeführt: per Knopfdruck das Verdeck zurück, Scheiben hoch und runter ... Und dann haben sie gesagt, dass sie den alten Wagen zu dem und dem Preis an Zahlung nehmen - und dann hatte man bums schon wieder ein neues Auto.

Nun, Sie werden ja so gut wie alles wissen über diese paradiesische Stummfilmzeit, denn METROPOLIS, eines der Meisterwerke der Ufa, gehört ja auch zu dieser Epoche. Elf Monate Drehzeit. Das muss man sich mal vorstellen. Da hätte die Brigitte Helm glatt schwanger werden können - also das hätte direkt eine Gefahr werden können. Gottseidank war sie jungfräulich, und das ist sie geblieben bis zum Schluss des Films.

FILMBULLETIN: Weshalb sagen Sie *paradiesische* Stummfilmzeit?

GUSTAV FRÖHLICH: Für Theaterschauspieler, die Proben gewöhnt waren und lange Texte auswendig gelernt hatten, fiel das plötzlich alles weg, wenn man zum Film kam. Da gab es nur ein Manuskript, das man kurz durchlas, um zu sehen, wo die Höhepunkte sind - man hat sich das eingeteilt in Gedanken, und alles weitere hat dann der Regisseur gemacht.

Da gab es Regisseure - Richard Eichberg war so ein Spezialist - die, um Zeit und damit Kosten zu sparen, überhaupt keine Proben machten. «Gleich drehen ist fesch, probieren ist feige» lautete die Devise. Habt ihr gelesen, was vorgeht, also ich möchte das gerne gleich drehen, dann ist es sehr spontan, und ich werde während des Drehens sagen, was ich wünsche. Wir waren ja trainiert. Wir haben also gespielt und dabei gehorcht, was der Regisseur einem zurief. Bei Eichberg war die Hauptdarstellerin meist noch seine Frau: Tutti, geh da rüber, mach Plüschaugen, du bist jetzt erschüttert, mehr erschüttert, nicht so lahmarschig, Brust raus, ja so ist es richtig. Und dann in allen Sprachen, denn die Schauspieler kamen ja aus aller Herren Ländern - jawolldoch Wang an Wang, cheek to cheek. Erwin fahr vor. Brustbild. Und jetzt streichle sie ganz lieb. Mensch, mit de left hand! De right hand seh ick doch nich von hier!

Wie gesagt, es war ein Paradies, insofern als du ganz auf deine Intelligenz, deine Ausstrahlung und Gestalt angewiesen warst, und mehr nicht. Für einen Schauspieler liess sich in punkto Spass und Sorglosigkeit nichts mit der Epoche des Stummfilms vergleichen. Man durfte freilich keinem Regiewüterich wie Fritz Lang begegnen, der künstlerische Ziele verfolgte.

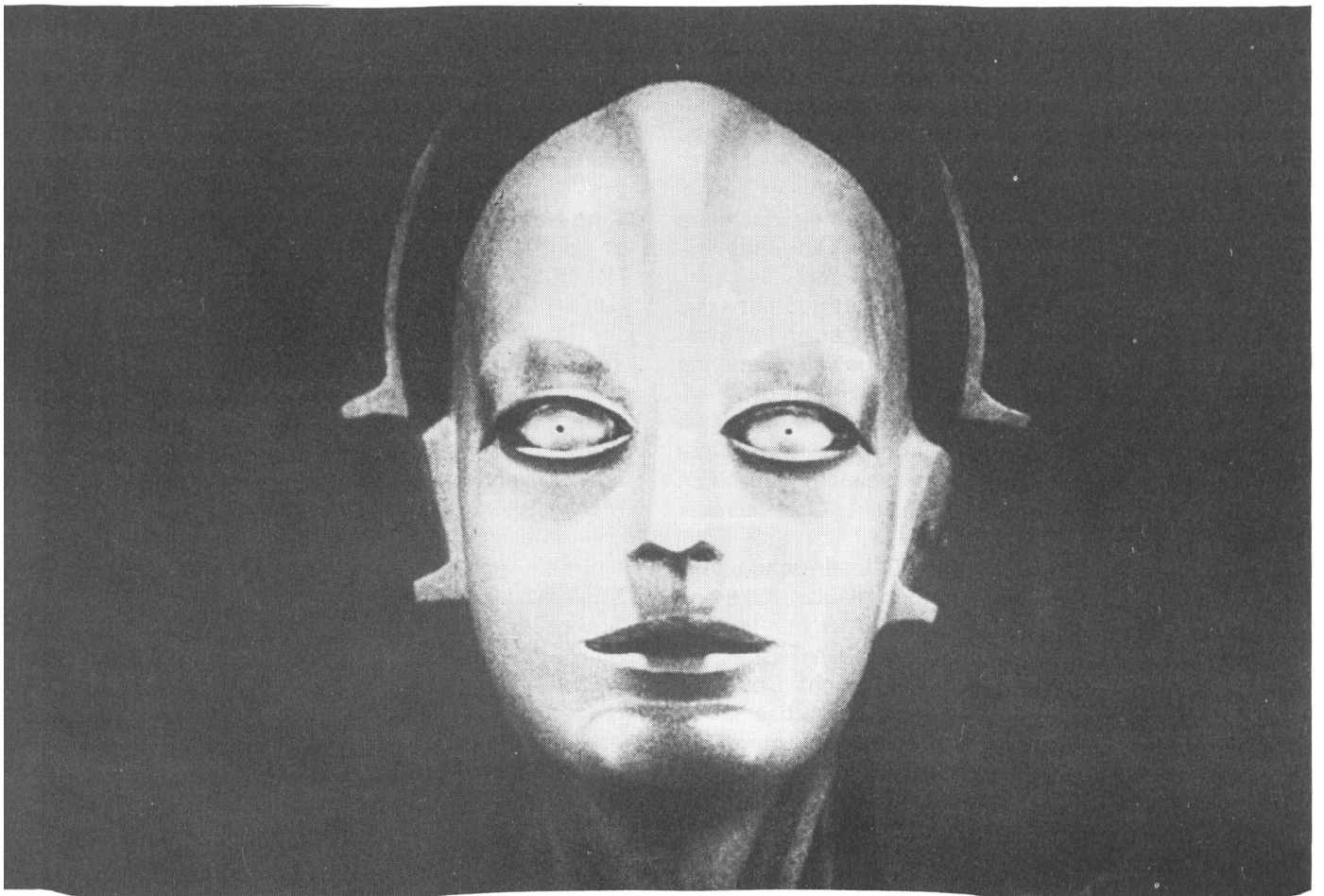
Fritz Lang war die Ausnahme. Er war ein Filmregisseur, der ein präzise Vision hatte. Lang hatte bestimmte Vorstellungen von jeder Szene - das war seine Stärke -, und die hat er unerbittlich, fast tyrannisch und manchmal sogar sadistisch durchgeführt. Unerbittlich liess er die Aufnahmen wiederholen, bis alles so war, wie er sich das gedacht hatte. Und bei seinem Realismus, da war dann das Paradies zu Ende.

Aber das hat seinen Filmen eine so geschlossene Kraft gegeben. Es ist ja erstaunlich, wie eindrücklich und wirksam sie heute noch sind.

Ich erinnere mich da an eine Schlägerei, in die Freder,



Brigitte Helm - der Maschinenmensch: das hat Monate gedauert bis alles auf dasselbe Negativ kopiert war



Nein! das will ich nicht! Mit den Füßen, das ist mir zu banal. Ich musste die Szene so oft wiederholen, bis mir das Blut an den Handkanten runterlief. Dann erst war Lang zufrieden: Jetzt ist es richtig.

der Sohn des Herrschers, verwickelt ist: Die Komparsen, die auf solche Sachen spezialisiert waren, die haben während des Drehens gerufen: Los, schlag mich doch, schlag zu - die Zuschauer konnten das ja nicht hören - und dann bums rein und so, irrsinnig komisch. Wir haben uns also alle wahnsinnig Mühe gegeben, aufeinander loszudreschen. Aber so trainiert war ich auch wieder nicht, und plötzlich hing mein Daumen runter.

Jetzt hab ich gesagt: Hallo, ich kann nicht mehr, mein Daumen hängt ja runter - Sanitäter, ja. Ich wurde in die Sanitätsstube gebracht, kleine Narkose, eine Zigarette, und da kam schon der Aufnahmeleiter: Seid ihr soweit, können wir wieder? Und dann ging's gleich weiter.

Aber man hat Langs Unerbittlichkeit anerkannt. Man hat gemerkt, der hat eine Vision und ist seinen Wünschen nachgekommen. Bei den normalen Filmen dagegen, da war man auch schon ein Star, konnte etwas bestimmen und hat schon mal gesagt: Ich möchte es gerne so machen. Man hatte ja auch eine Routine entwickelt - aber diese paradiesischen Zeiten gingen zu Ende, als der Tonfilm kam.

FILMBULLETIN: Lang hat auch sehr starke Bilder ausgearbeitet - etwa wie Sie da an der Uhr schalten, nachdem Sie den Arbeiter ablösten. Wie hat Fritz Lang eine solche Einstellung inszeniert, wie ging er da vor?

GUSTAV FRÖHLICH: Das hat er eben so oft gedreht - das spielte gar keine Rolle -, bis man echt erschöpft war. Lang hat das immer wieder gedreht, aus verschiedenen Winkeln auch, und sagte dann: Du bist noch nicht kaputt genug! Man spielt ja auch «kaputt sein», sonst wäre man ja kein Schauspieler, könnte ja auch nicht «Othello» oder «Romeo und Julia» spielen, wenn man das alles im gleichen Tonfall durchzieht. Aber das war Lang meist nicht genug.

In einer Szene musste ich auf eine Tür losdreschen, weil ich dahinter meine Geliebte gefangen glaube. Ich stehe also da in meiner Arbeiterkluft, wollte es mir leichter machen, bin losgestürmt und hab mit den Füßen gegen die Tür gepoltert. Nein! das will ich nicht! Du musst es mit den Fäusten machen. Mit den Füßen, das ist mir zu banal, zu banausenhaft. Das ist ein ganz anderer Ausdruck, wenn du das mit den Fäusten machst.

Ich musste die Szene so oft wiederholen, bis mir das Blut an den Handkanten runterlief. Dann erst war Lang zufrieden: Jetzt ist es richtig.

Aber es war auch eine schöne Zeit, und ich hab das elf

Monate lang ertragen. Und das Resultat war, dass ich also in diesem Film des Jahrzehnts sozusagen die Hauptrolle hatte: plötzlich jemand war. Vorher war ich an der Grossen Volksbühne in Berlin - neben so berühmten Schauspielern wie Heinrich George und Friedrich Geissler - ein junger Profi, und das war schon ein Sprung - ins Geld auch. Über hundert Hauptrollen hab ich schliesslich in 35 Jahren gespielt.

Das Schöne war, dass man drin blieb im Geschäft. Heute wird beim Fernsehen ja oft ein Name so stark ausgenutzt, dass die Leute plötzlich genug haben und der Darsteller fallengelassen wird. Die Ufa hat ihre Stars sehr gepflegt. Wenn wir nicht gerade mit Dreharbeiten an einem grossen Objekt beschäftigt waren, hat sie uns durch ihre Kinos geschickt, auf so eine Verbeugungstournee, damit man Kontakt mit dem Publikum bekam und populär blieb.

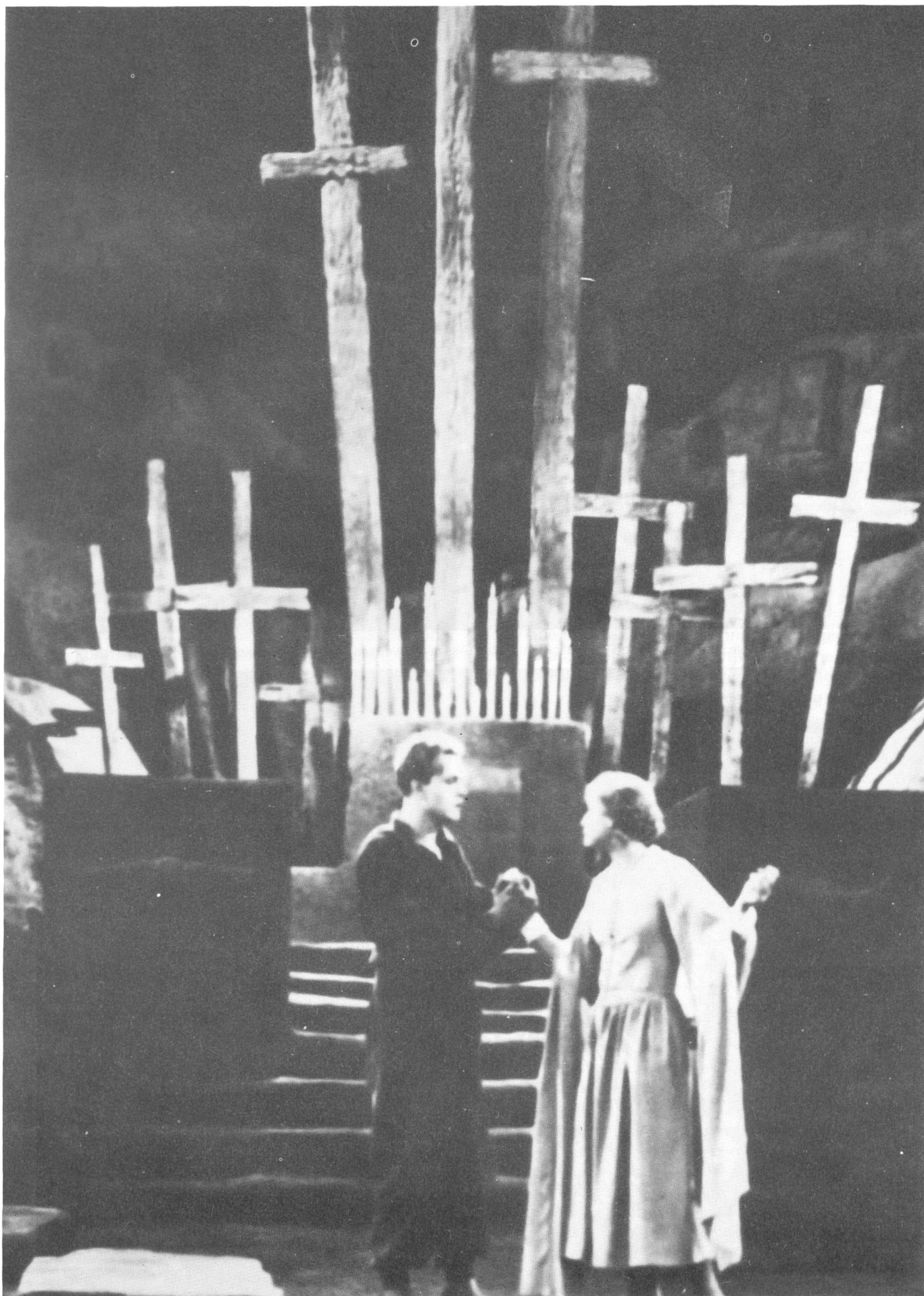
1956 hab ich den letzten Film gemacht. Natürlich bin ich an die Mutterbrust zurückgekehrt und wieder beim Theater aufgetreten. Ich hatte das Glück, in Düsseldorf bei Gustav Gründgens wieder neu anfangen zu können - und dann haben die Boulevardtheater natürlich meinen Kino-Namen ausgenützt, und ich habe sehr viele Serien an den Boulevardtheatern gespielt.

FILMBULLETIN: Fritz Lang hatte Sie damals vom Theater geholt?

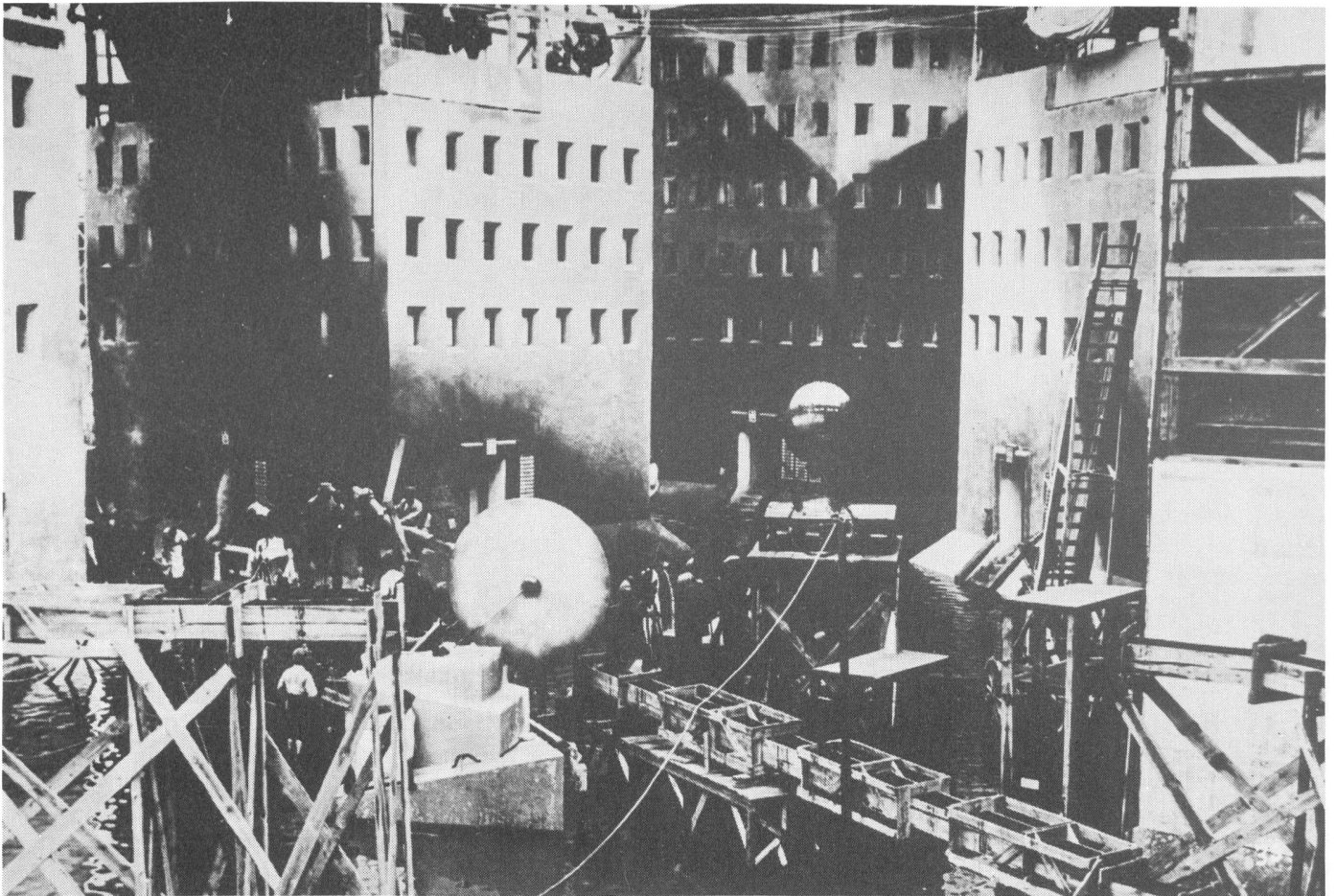
GUSTAV FRÖHLICH: Ja. Die Regisseure mussten sich ja immer wieder in den Theatern umsehen, um Nachwuchs und neue Gesichter zu kriegen. Obwohl noch nicht gesprochen wurde, waren doch immer mehr richtige Schauspieler gesucht, die auf Regieanweisungen auch reagieren konnten. Beim Stummfilm gab es jede Menge Dilettanten, die nur gut aussahen und ein bisschen intelligent waren - Frauen, die einfach hübsch waren, Sex-Appeal hatten und die Fähigkeit, sich vor einer Kamera zu produzieren.

So kam Lang auch in die Volksbühne und hat mich da also auch gesehen. Nach der Vorstellung hat der berühmte Regisseur dann Heinrich George in der Garderobe besucht: Ich habe einen grossen Film vor, elf Monate Drehzeit. Und zu mir, der ich auch dabei war, sagte er: Sie können auch mitmachen, ich hab sie heute gesehen, und ich denke, ich könnte da ein kleines Röllchen für sie haben, einen der Arbeiter, einen der Revolutionäre.

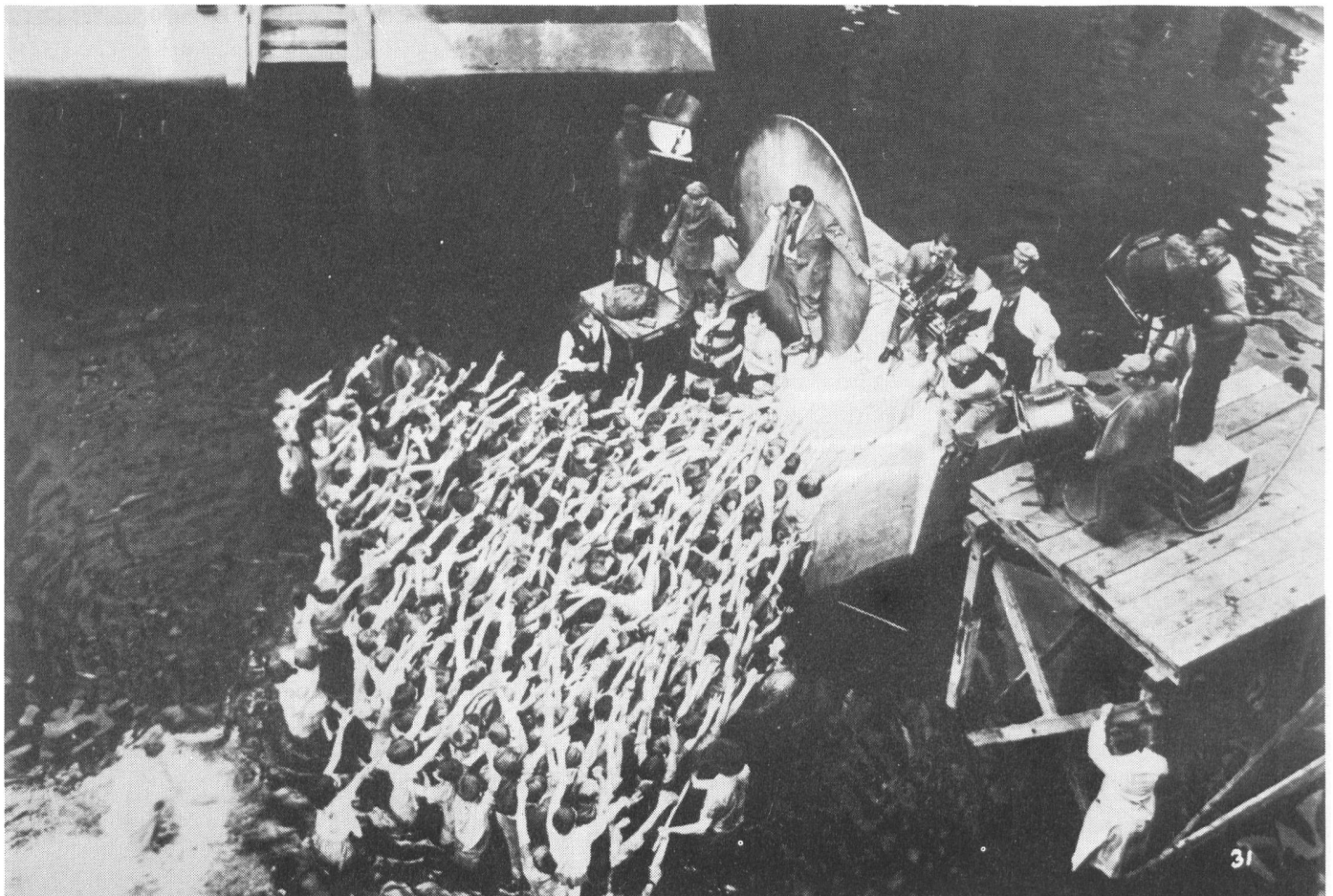
Dann ereignete sich einer der Schicksalszüge, denen ich



Schicksalszügen unterworfen: Brigitte Helm und Gustav Fröhlich durch METROPOLIS zu einem Riesenerfolg geführt



Alles musste erst gebaut werden: ein Blick hinter die Kulissen (im weissen Mantel an der Kamera: Karl Freund)



Lang trug immer ein Monokel, und er kam morgens, wie der Chefarzt in einem grossen Hospital, mit einem Schwanz von Mitarbeitern, die alle aufpassten, was der Meister gleich sagen würde, durch die Hallen geschritten.

im Laufe meiner Karriere immer wieder unterworfen war: Ich spielte also diese kleine Rolle, in der ich auch einige Szenen mit dem eigentlichen Hauptdarsteller hatte. Wir waren also miteinander konfrontiert, und die Drehbuchautorin Thea von Harbou, aber auch Fritz Lang dachten immer wieder, dass der Fröhlich eigentlich viel richtiger für die Hauptrolle wäre, die so ein sensibles, missionarisches Gehabe verlangte. Der reizende, weltläufige Kerl, der die Rolle innehatte, fühlte sich einfach nicht wohl, wenn er vor dem Mädchen niedersinken und anbetend zu ihr aufblicken musste. Er hat sich ganz einfach innerlich dagegen gewehrt.

Lang und Harbou sahen, dass noch zehn Monate Drehzeit vor ihnen lagen und dass dies eine Katastrophe werden könnte. Deshalb haben sie heimlich in der Nacht Probeaufnahmen mit mir in dieser Rolle gemacht und diese der Ufa-Direktion gezeigt. Das war ja auch eine finanzielle Entscheidung, drei Wochen Arbeit wegzuschmeissen und neu zu beginnen. Aber die Probeaufnahmen müssen so überzeugend gewesen sein, dass alle ihre Okays gaben, und dann kam der Fritz Lang aus dem Vorführraum, wo sich das alles abspielte, hat mich in die Arme geschlossen und gesagt: Mein Boy, wir haben dich durchgefochten, und jetzt tue dein Bestes, damit niemand diese Entscheidung bereut.

Und so bin ich in diese schöne Rolle reingekommen, habe die zehn Monate durchlitten und war dann ein gemachter Mann.

FILMBULLETIN: Wie frei war Lang bei der Ufa, welchen Einfluss nahm die Produktionsfirma auf sein Werk?

GUSTAV FRÖHLICH: Fritz Lang hatte vor METROPOLIS diesen sagenhaften Film DIE NIBELUNGEN gedreht, auch eines der Standardwerke dieser Zeit, voller Tricks und sehr stilvoll durchgeführt - Lang kam ja von der Malerei und hatte ein sicheres Stilgefühl. Die Ufa-Architekten haben ja lange vor KING KONG einen lebendigen Drachen bauen müssen, der wirklich Feuer sprühte und mit dem Schwanz schlagen konnte. Das Besondere an DIE NIBELUNGEN aber war - sein künstlerischer Wert jetzt mal ganz beiseite gelassen -, dass er mit der schlechten Mark gemacht wurde. Als er aber in die Kinos kam, brachte er die gute Mark, die Rentenmark, die damals gerade in Umlauf gesetzt wurde. Schon rein finanziell war DIE NIBELUNGEN ein grosser Segen für die Ufa, und darüberhinaus wurde der Film noch in aller Welt als meisterlich anerkannt.

Also Lang war die persona grata par excellence und konnte wirklich machen, was er wollte.

In einer der Hallen war gerade ein Riesenbau fertiggestellt worden: diese grosse Maschine, die sich dann in den Moloch verwandelt. Lang trug immer ein Monokel, und er kam morgens immer, wie der Chefarzt in einem grossen Hospital, mit einem Schwanz von Mitarbeitern, die alle aufpassten, was der Meister gleich sagen würde, durch die Hallen geschritten. Lang, Monokel ins Auge geklemmt: Herr Röhrig -. (Das war der Oberarchitekt; es war noch nicht Farbfilm, so dass der Grauton, in dem eine Dekoration gehalten war, eine wesentliche Rolle spielte.) Ja bitte Herr Lang. - Was für einen Farbton habe ich hier in den Zeichnungen angegeben? - Ja also, Grau, Chef. - Was für ein Grau? - Wie meinen Sie das? - Ich habe ein ganz bestimmtes Hellgrau angegeben, das ist für die Kamera, die Belichtung sehr wichtig. Warum ist das nicht gemacht worden? - Nun ja, wir dachten ... - So! Ich werde mich jetzt mit ein paar Szenen in der andern Halle beschäftigen. Sie werden das Ganze umspritzen auf den verlangten hellen Grauton. Dankeschön, meine Herren.

Das konnte Lang sich leisten. Da wurde die Arbeit eingestellt und die ganze Dekoration umgespritzt. Das war nicht gerade billig und beanspruchte Zeit - und dann musste die Farbe ja auch noch trocknen. Aber er hatte Argumente, die das rechtfertigten. Und so wurde das dann ausgeführt, wie er sich das vorgestellt hatte und verlangte - genauso wie mit den Schauspielern, wovon ich Ihnen vorhin erzählte.

Entzückend ist ja übrigens auch, dass Fritz Lang ein ganz junges Mädchen, die ebenfalls ganz neu war, wie ich, mit METROPOLIS zu einem Riesenerfolg geführt hat: das war Brigitte Helm. Brigittchen war ein sehr fein erzogenes, in einem sehr teuren Internat aufgewachsenes Kind. Ihr Vater war früh gestorben, und die Mutter setzte nun den ganzen Ehrgeiz in die Tochter. Alles, was sie nicht erreicht hatte, sollte nun das schöne Kind mit dem griechischen Profil erreichen. Gerade als Lang über die Besetzung dieser schwierigen Doppelrolle nachdachte, flatterten die Fotos - welche die Mutter von dem Mädchen, das kaum siebzehn war, an alle möglichen Filmgesellschaften geschickt hatte - auf seinen Schreibtisch, und er sagte: Also wenn die so begabt wäre, wie sie aussieht, das wäre fabelhaft.

Sie wurde bestellt. Es wurden Probeaufnahmen ge-



Und während ich mich durchzwängte, hab ich achtgegeben,
dass ich den Kindern nicht auf die Füße trete.

Lang hat wütend geschrien: Was schaust du nach unten,
hier musst du hinschauen! Ich brauche dein Gesicht!

macht, und das Seltsame geschah: Dieses unbedarfte Geschöpf, die feine Tochter aus dem kostspieligen Internat, entpuppte sich als fundamental begabtes Kind, das bei der Darstellung der Bösen sogar noch besser war denn als sentimentales Blondchen. Sie wurde bei den Aufnahmen immer besser und machte nach METROPOLIS eine Karriere als Vamp-Darsteller - als Teufelin in Samt und Seide. Brigittchen Helms Schicksal entschied sich, als der Tonfilm kam. Da stellte sich nämlich heraus, dass ihre Sprechart, die sie sich im feinen Pensionat angeeignet hatte, überhaupt nicht zum dämonischen Image passte, das sie sich inzwischen erarbeitet hatte. Ein Kritiker schrieb von «einem piepsenden Panther» und das Publikum war auch nicht zufrieden. Deshalb hörte sie auf, heiratete - wie im Märchen - einen jungen, immens reichen Mann, der ihr wie Tausende andere zu Füßen gelegen hat, und ist eine glückliche Mutter und Grossmutter geworden.

Bei Brigittchen ging's gut aus, aber für viele ist der Schritt zum Tonfilm ein Schritt ins Tödliche geworden - effektiv.

FILMBULLETIN: Hat sich Fritz Lang bei seiner Arbeit vorwiegend auf die Hauptdarsteller konzentriert?

GUSTAV FRÖHLICH: Er kam immer wieder auf die Leute zurück, die er einmal ausprobiert hatte. Aber er hat mit den Kleinen genauso intensiv gearbeitet wie mit den Grossen. Alfred Abel und wer da sonst noch mitgewirkt hat, das waren natürlich Leute, die auch etwas von ihrem Job verstanden und schon das Richtige anbieten konnten.

FILMBULLETIN: Und wie hat Lang die Massenszenen inszeniert?

GUSTAV FRÖHLICH: Auch die hat er genauestens dirigiert - es wurde eben probiert und gedreht, noch und noch, bis es klappte: bis Lang mit dem Ergebnis zufrieden war.

Fritz Lang - wieder mit dem Monokel, nicht wahr - konnte so dastehen: Ich brauche 3000 Mann. Etwa für die Szene, wo die Fellachen diese Blöcke für den Turmbau zu Babel schleppen. Herr Lang, die Leute kosten 60 Mark pro Mann, und dann wollen sie noch, dass alle kahlgeschoren sind, da verlangen die jeder noch einmal 50 Mark extra. Der Kameramann hat sich dann eingeschaltet: Herr Lang, ich mach das schon. 500 Mann genügen auch. Wir teilen das Filmbild in drei Sektoren und belichten zunächst nur den einen Sektor mit den

500 Leuten, dann den nächsten - das hinterlässt dann bestimmt den Eindruck von annähernd 3000 Mann.

FILMBULLETIN: Solche Proben fanden statt, bevor die Kamera lief.

GUSTAV FRÖHLICH: Das Aufbrechen des Pflasters, das Durchbrechen des Wassers, diese technischen Sachen konnten erst bei den Aufnahmen durchgeführt werden. Gerade deshalb aber musste alles genau vorbereitet und eingehend geprobt werden: Da müsst ihr aufpassen, hier bricht es auf - deshalb haben sich die Dreharbeiten ja so lange hingezogen.

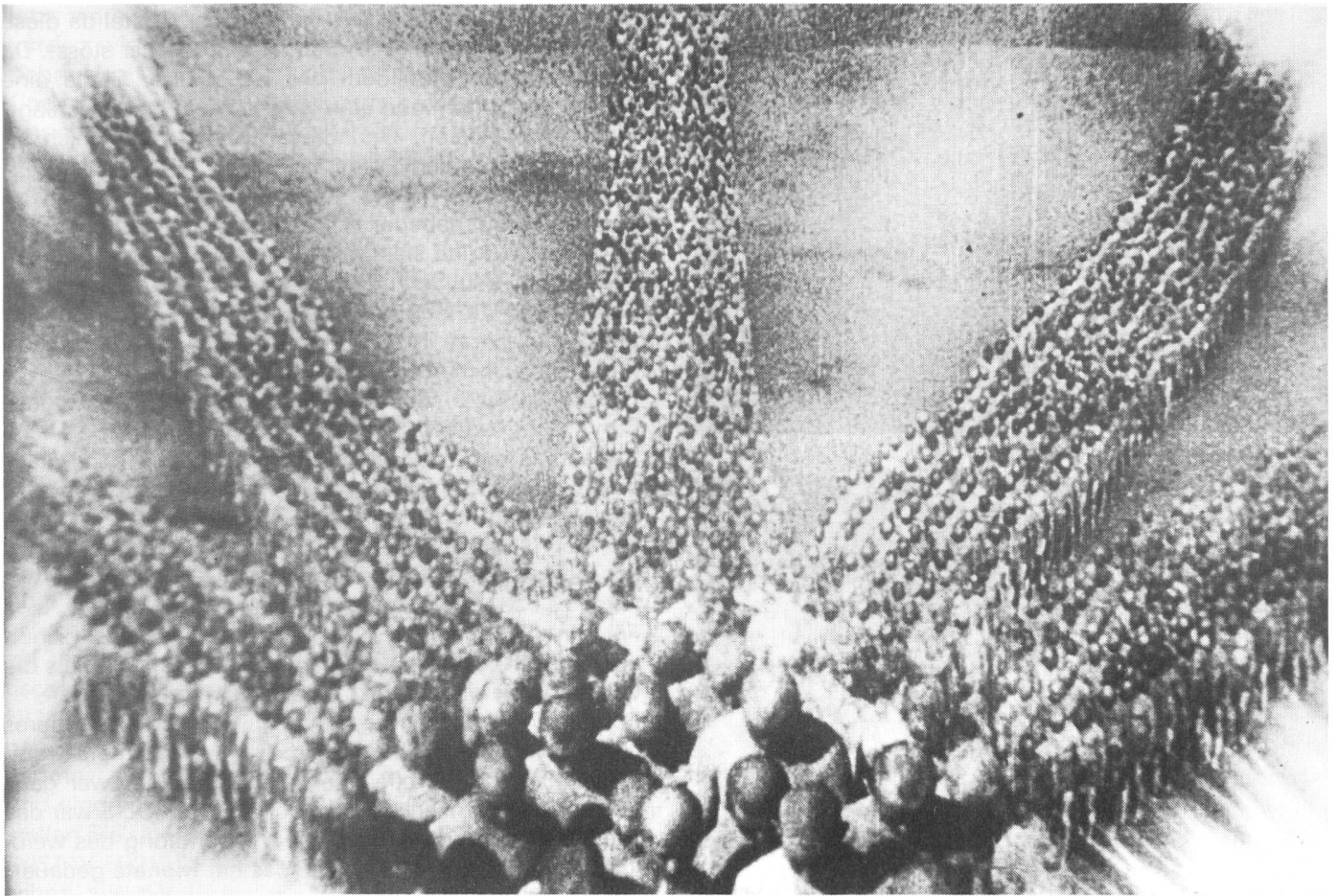
So eine Sequenz gab meistens einen ganzen Tag und mehr Arbeit. Bis das endlich sass, bis Lang mit dem Resultat zufrieden war ... Verzögerungen waren so unvermeidbar. Die Szenen mit der Überschwemmung, mit den vielen Kindern im Wasser, sollten eigentlich im Hochsommer gedreht werden, verzögerten sich aber bis Ende November. Naja, die Halle wurde zwar ein bisschen geheizt, aber was nützt das schon. Diese Hunderte von Kinderchen mussten dann da mit nassen Kleidern, die nackten Füße im Wasser, in der kalten Halle herumwaten. Aber es ist wieder einmal gut ausgegangen.

Bei diesen Szenen hatte ich auch einen furchtbaren Streit mit Fritz Lang. Ich musste mich - zwar auch durchnässt und mit zerrissenen Kleidern, aber mit Schuhen an den Füßen - durch diese vielen Kinder, die mit nackten Füßen über den Asphalt liefen, durchdrängen zur Geliebten, die da oben auf dem Podest an dem Ding stand. Und während ich mich da durchzwängte, hab ich immer achtgegeben, dass ich den Kindern nicht auf die Füße trete. Lang hat wütend geschrien: Was schaust du nach unten, hier, hier oben musst du hinschauen! Ich sag, ich kann doch den Kindern nicht auf die Füße treten. - Das ist egal! Die werden schon ausweichen. Hierher musst du schauen! Ich brauche dein Gesicht!

So hatten wir eine wütende Auseinandersetzung - und vielleicht hat er mich deshalb später nicht mehr beschäftigt.

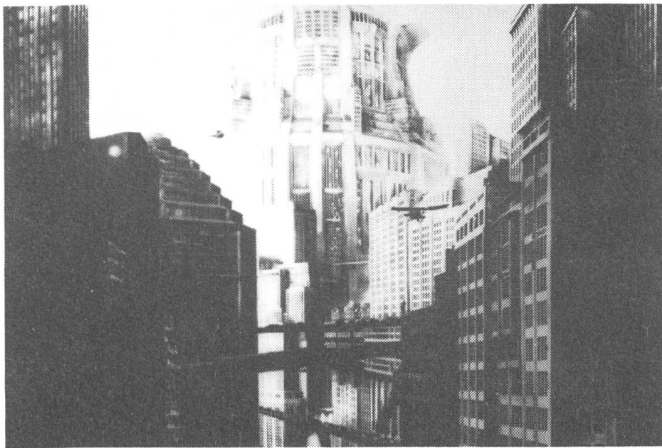
FILMBULLETIN: Wie hat Lang mit der Kamera gearbeitet? Hat er sich etwa zu gleichen Teilen um die Schauspieler wie um die Technik gekümmert?

GUSTAV FRÖHLICH: Er hat ja den besten Kameramann beschäftigt, den es damals gab, Karl Freund - und sie haben zusammen auch viele neue Sachen ausprobiert. Auch deshalb dauerte es immer sehr lange. Lang hat

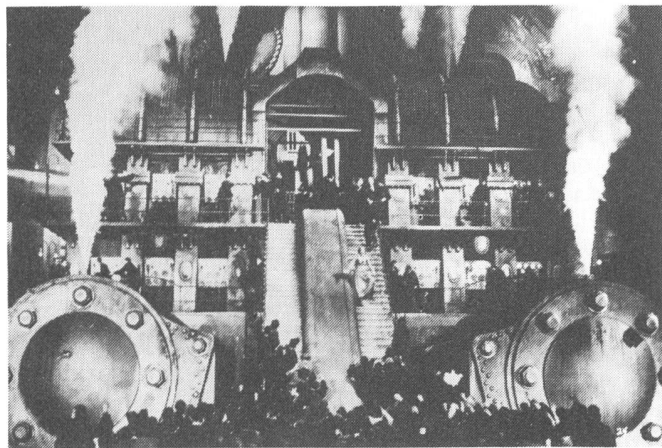


Lang, mit Monokel: «Ich brauche 3000 Mann.» Das Bild in Sektoren belichtet genügten 500 Leute schliesslich auch.

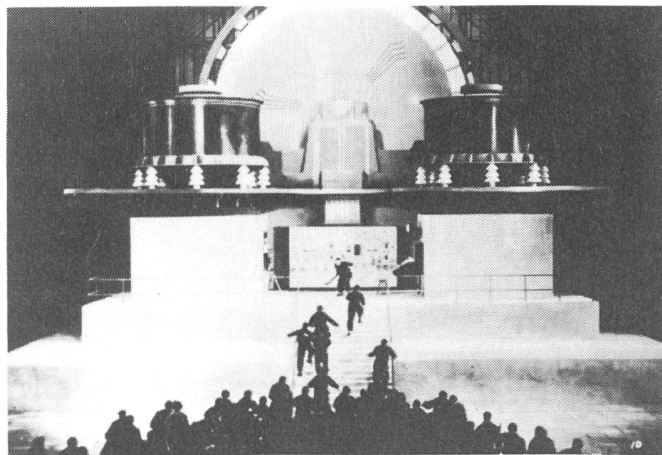




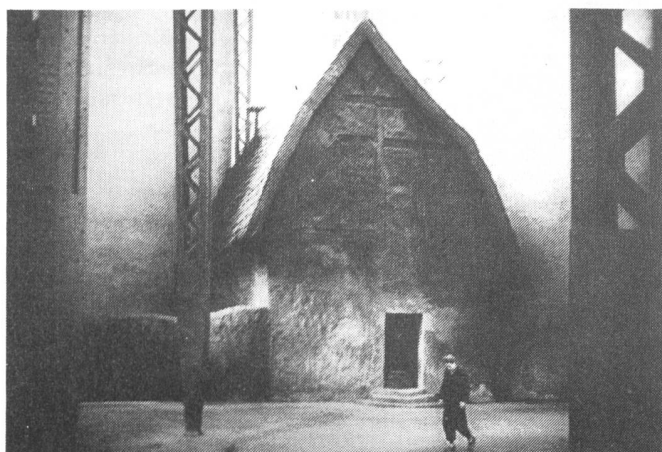
Fritz Lang war die persona grata par excellence



und konnte wirklich machen.



was er wollte: Riesenbauten in den Hallen



etwa gesagt: Ich möchte gern, dass der Gustel da diese Treppe herunterkommt und an das Gitter hier stösst. Da werde ich reinschneiden, wie an anderer Stelle eine Wand durchbricht und eine Wasserwoge herausschlägt. Eine Art Explosion. Und diesen Effekt möchte ich im Bild nachempfinden.

Der Kameramann sagte, mein Gott, was soll man da machen. Dann haben sie die Kamera in eine Art Schaukel eingebaut und sie auf die fragliche Mauer zustürzen lassen. Für den Schnitt wurde nur das Stückchen verwendet, wo die Kamera vor- und schon wieder zurückpendelt. Das gab in der Tat einen Effekt wie ein Knall - und solche Sachen haben sie sich laufend ausgedacht.

Es gibt Bilder in METROPOLIS, für welche die ganze Crew, Lang und der Kameramann, der eine ziemliche Leibesfülle hatte, auf einem Gerüst standen. Und diese Bilder zeigen nur meine Hand, die sehnsüchtig erstaunt nach einem Schalfetzen greift, der in der Tür eingeklemmt ist, wodurch ich weiss, dass meine Geliebte hier durchgegangen sein muss. Es spielte keine Rolle, wie lange es dauerte, das aufzunehmen.

Für die Schauspieler aber war es manchmal schon unerträglich, wenn man so lange warten musste, bis die wieder bereit waren bei so einem technischen Trick.

Für die Trickaufnahmen hatten sie ja ein besonderes Labor - weltweit berühmt. Heute sind mit den elektronischen Kameras ja tolle Tricks möglich, und zwar ganz schnell und ziemlich einfach. Bei METROPOLIS war das alles Millimeterarbeit. Etwa die Verwandlung des weiblichen Roboters in diese Böse, das hat Monate gedauert - und bis das alles auf dasselbe Negativ kopiert war.

Ich hab ja davon nicht sehr viel verstanden, ich bin nur manchmal ehrfürchtig dagestanden und hab mich, als ich die fertigen Szenen zum erstenmal sah, gewundert, was doch Fleiss und Können alles zustande bringen.

FILMBULLETIN: Sind Sie denn mit Eugen Schüfftan zusammengekommen, haben Sie ihn gekannt damals?

GUSTAV FRÖHLICH: Ich nicht. Ich wusste natürlich, das ist der Schüfftan - aber eben, diese wunderbare Sache mit dem Einspiegeln, das haben die auch erfunden, und das ist noch vielfach benutzt worden. Heute fällt das ja alles weg. Die Leute drehen an Ort und Stelle. Damals war das völlig unmöglich, alles musste erst gebaut werden. Das macht das Arbeiten heute leicht. Die Umwelt ist schon vorhanden, da brauchen nicht erst lange die Architekten zu arbeiten nach Skizzen und Bildern, die eigens dazu erstellt werden mussten.

FILMBULLETIN: Wie war damals das Verhältnis unter den Mitarbeitern, hat man sich zum Beispiel auch ausserhalb der Studios noch getroffen?

GUSTAV FRÖHLICH: Da war man zu müde. Wir waren, obwohl wir die jüngsten waren, genauso müde wie alle andern. Die Arbeit im Studio dauerte ja von frühmorgens bis spät in die Nacht.

So um halb acht musste man zur Maske, und diese Schminkerei war damals ja eine minuziöse Sache. Diese Flächenlampen damals waren so stark, dass jedes bisschen schlechte Schminke sofort zu sehen war. Sobald man geschminkt war, wurde man dem Kameramann vorgeführt, und der guckte einen durch sein Glas ganz genau an und sagte meist: Du musst nochmal zurück, da sind Flecken, und das kommt nachher schlecht.

Jetzt waren wir sowieso schon hundsjung, und jetzt wurden wir auch noch geschminkt bis zum Gehnichts-mehr: also wir sahen manchmal wirklich aus wie die Kinder. Das hat mich des öfters geärgert. Ein Kritiker schrieb nach einer Premiere «von frauenhafter Schönheit» - da war ich vielleicht wütend! Aber das lag eben daran, dass man damals so übermässig geschminkt wurde.

FILMBULLETIN: Lang soll sich später ein stückweit von METROPOLIS distanzieren und vor allem seiner ehemaligen Frau die darin enthaltene Sentimentalität zugeschrieben haben.

GUSTAV FRÖHLICH: Das stimmt doch nicht, das ist ne faule Ausrede. Die beiden waren eine gemeinsame Arbeit gewöhnt, und die Drehbücher sind in langer Zusammenarbeit entstanden. Das Ergebnis war von ihm genehmigt.

Thea von Harbou war, das stimmt, die Autorin sehr bekannter und beliebter Frauenromane. Manche Dinge in ihren Drehbüchern sind ja naiv, für heutige Begriffe. Aber das hat ja alles symbolischen Wert. Dass sich die grosse Maschine in einen Moloch verwandelt, das ist ja ein Symbol. Und Langs Stummfilme sind bei aller poetischen Verbrämung ja sehr naturalistisch.

FILMBULLETIN: Sie haben erzählt, wie sehr Lang auf einen bestimmten Graton in der Dekoration Wert legen konnte. Jetzt ist METROPOLIS in einer neu vertonten und eingefärbten Fassung herausgebracht worden. Wie stellen Sie sich dazu?

GUSTAV FRÖHLICH: Mir ist das System der Einfärbung schon aus der Stummfilmzeit bekannt, das man Viragieren nannte. Man hat damals schon, um den Effekt zu verstärken, ganze Nachtszenen einfach blau viragiert oder Liebesszenen rosa, Frühlingsaufnahmen manchmal bräunlich gelb. Womit man also auch eine Art Farbwirkung erzielte.

Im übrigen werde ich mich folgendermassen aus der Affäre ziehen: Ich bin farbenblind und unmusikalisch. Ich kann mir also kein Urteil erlauben. Mein Eindruck als Dilettant: dem Film ist in keiner Szene ein Schaden erwachsen. Es ist der alte von Fritz Lang gestaltete und geschnittene Streifen. Die Musik, die damals (glaub ich) von Hubertus war, ist jetzt natürlich ganz anders - aber ich bin ja ein beweglicher Kopf, und das jugendliche Publikum scheint damit etwas anfangen zu können.

Für mich grenzt es fast an ein Wunder, dass ein kinematografisches Meisterwerk so stark ist, dass man es auch nach sechzig Jahren noch ohne weiteres ansehen kann: Das ist ja eine tolle Sache.

Ich habe Fritz Lang - das mag jetzt auch schon wieder zehn oder zwanzig Jahre her sein - noch einmal getroffen, als wir von der Stadt Berlin zu einer Hommage für METROPOLIS eingeladen waren. Lang kam aus Hollywood, inzwischen war das Monokel einer schwarzen Klappe gewichen, und da haben wir uns nochmal miteinander unterhalten.

Natürlich kamen wir auch auf die ganze Geschichte, wie ich damals zu seinem Hauptdarsteller wurde, zurück. Die Jugendsünde von damals verfolgt mich also einfach bis jetzt ins hohe Alter.

Gustav Fröhlich lauschten Walter Ruggle Walt R. Vian

Gustav Fröhlich, geboren am 21. März 1902

Filme als Darsteller (Auswahl):

- 1927 METROPOLIS, Fritz Lang
- DER MEISTER VON NÜRNBERG, Ludwig Berger
- GEHETZTE FRAUEN, Richard Oswald
- 1928 HEIMKEHR, Joe May
- 1929 ASPHALT, Joe May
- DAS BRENNENDE HERZ, Ludwig Berger
- 1931 VORUNTERSUCHUNG, Robert Siodmak
- 1933 WAS FRAUEN TRÄUMEN, Géza von Bolvary
- 1951 DIE SÜNDERIN, Willi Forst

sowie unter anderen:

- 1925 DIE FRAU MIT DEM SCHLECHTEN RUF; FRIESENBLUT / 1928 ANGST; HURRA! ICH LEBE / 1930 BRAND IN DER OPER; DER UNSTERBLICHE LUMP; ZWEI MENSCHEN / 1931 KISMET; GLORIA; LIEBESLIED; MEIN LEOPOLD; EIN WALZER VOM STRAUSS; LIEBESKOMMANDO / 1932 KAISERWALZER / 1933 DIE NACHT DER GROSSEN LIEBE / 1934 DER FLÜCHTLING AUS CHIKAGO / 1935 STRADIVARI; BARCAROLE; LIEBESLEUTE / 1936 INKOGNITO / 1938 DIE KLEINE UND DIE GROSSE LIEBE / 1942 DER GROSSE KÖNIG / 1944 FAMILIE BUCHHOLZ / 1945 DER GROSSE FALL / 1948 DAS VERLORENE GESICHT / 1952 HAUS DES LEBENS / 1954 BALL DER NATIONEN.

Regie Gustav Fröhlich:

- 1933 RAKOCZY-MARSCH, Co-Regie mit Stefan Szekely
- 1934 LIEBE UND TROMPETENKLANG (ABENTEUER EINES JUNGEN HERRN IN POLEN)
- 1945 LEB' WOHL, CHRISTINA!
- 1948 WEGE IM ZWIELICHT
- 1949 DER BAGNOSTRÄFLING
- 1950 DIE LÜGE
- 1951 TORREANI
- 1955 SEINE TOCHTER IST DER PETER

Gustav Fröhlich.

Waren das Zeiten. Mein Film-Heldenleben.

Erschienen 1983 bei F.A. Herbig, Verlagsbuchhandlung, München. Autobiografie. 400 Seiten, mehrere Hochglanz-Bildseiten. Filmografie (zusammengestellt von Herbert Holba).

»Aus einem Vielbetrachteten ist nun selbst ein Betrachter geworden. Jahrzehntlang hat man mich bewundert, gelobt, in der Luft zerrissen oder durch den Kakao gezogen. Mehr oder weniger subjektiv. Jetzt schaue ich, achtzig und darüber, auf meine Welt der Bretter, des Kinos und all dessen, was damit zusammenhängt, zurück. Prüfend, nachschmeckend. Meine Brille ist scharf, aber die Gläser sind durch die Liebe getönt.«

So hebt Gustav Fröhlich mit dem Rückblick auf sein Leben an und erzählt dann locker, aber geschickt mit viel Flair fürs amüsante Detail, was er so alles erlebt und gesehen hat. Gustav Fröhlich erzählt mit viel Gefühl für Dramaturgie und einem sicheren Sinn für Effekte. Und damit es bestimmt nicht langweilig wird, greift er mal vor, springt auch mal zurück, verbindet Privates mit Öffentlichem, filmhistorisch Interessantes mit intimen Enthüllungen - ganz nach dem Geschmack eines Lesers, der ein Buch nicht erarbeiten, sondern sich beim Lesen noch unterhalten will. Aber wer sich nur für Film interessiert und wie das bei Dreharbeiten so hinter den Kulissen zugeht, kommt im grossen ganzen doch auch auf seine Rechnung.