

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 41 (1999)
Heft: 221

Artikel: Erfolg durch Athletik und Optimismus : ein Amerikanischer Traum : zu den Filmen von Douglas Fairbanks
Autor: Kasten, Jürgen
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866692>

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: 28.11.2025

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

1
THE GAUCHO
Regie:
F. Richard Jones
(1927)

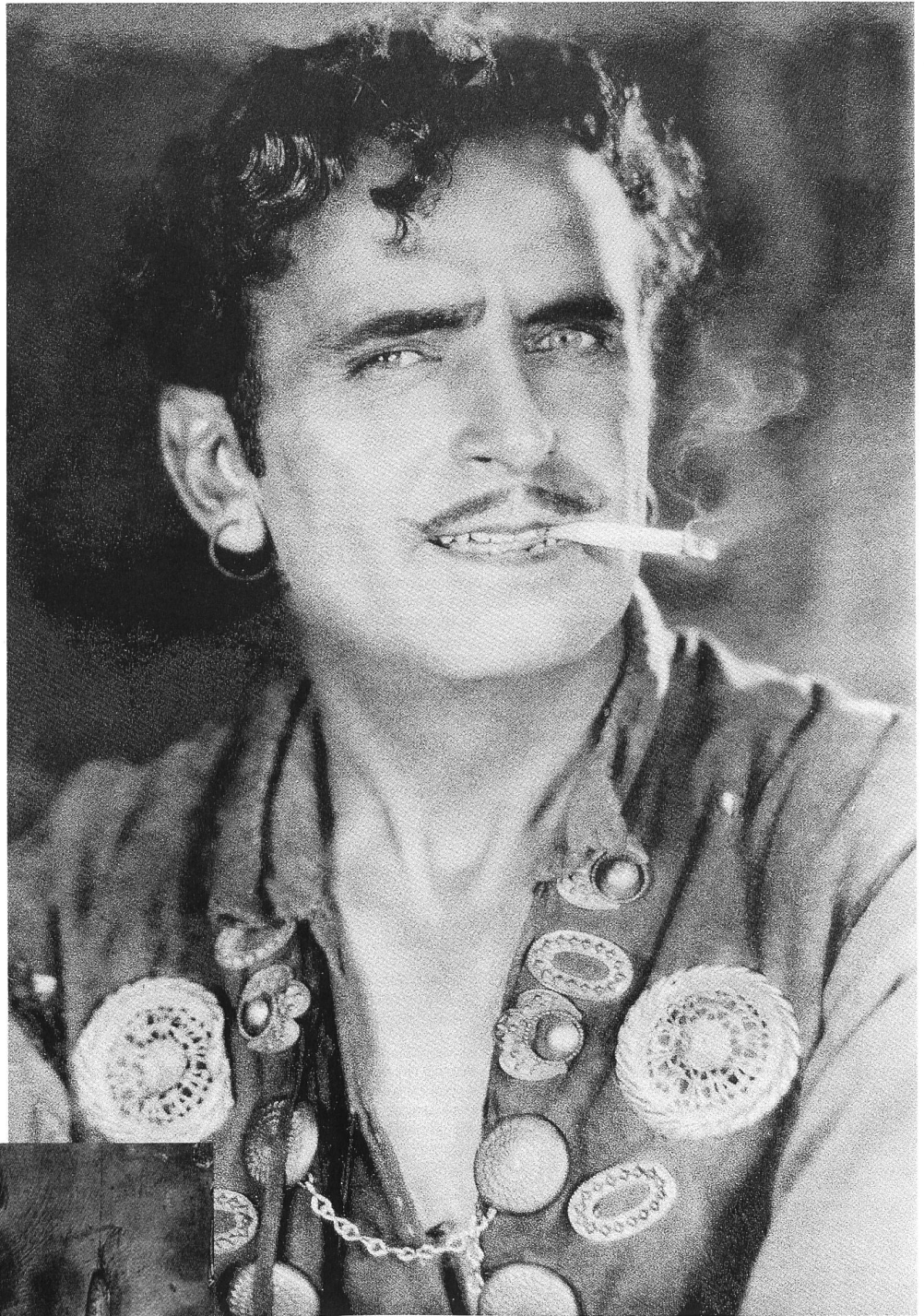
2
THE MARK OF
ZORRO
Regie: Fred
Niblo (1920)

1

o o o o o

Erfolg
durch Athletik
und
Optimismus:
Ein amerikanischer
Traum

Zu den Filmen
von Douglas Fairbanks



2

KINO-MYTHOS

Insbesondere seine dynamischen Aktionen vollbringt Douglas Fairbanks stets mit einem breiten Lachen, das sichtliches Vergnügen an der körperlichen Tat ausdrückt.

Die Hauptretrospektive beim letztjährigen *Cinema Ritrovato* in Bologna galt einer der Schauspieler-Ikonen der Stummfilmgeschichte. *Douglas Fairbanks* ist gemessen an seiner Popularität und seinem Engagement in Produktion und Vermarktung für die Entwicklung des Films in den Jahren 1915 bis 1925 vielleicht ähnlich wichtig gewesen wie *Charlie Chaplin*. Die Zeitgenossen rühmten Dougs Bewegungstalent, die scheinbar spielerisch anmutende Dynamik wurde als graziös bezeichnet und die davon ausgehende robuste Durch-



KINO-MYTHOS

setzungsfähigkeit bewundert. An dieser Mischung begeisterte jedoch auch: «Er ist sich des Sieges bewusst. Und der Mutwille erfordert Kampf. Einen eleganten, witzigen Kampf! Die Zähne blinken begeistert, spitze kleine Pfeile schiessen aus den lachenden Augen, die Hüfte gaukelt geschmeidig, und heitere Strahlung senkt die Kraft der Gegner.» («Das Filmgesicht: Douglas Fairbanks», München 1928) Gefeierte wurde hier auch ein Sozialmodell, das dem der Chaplin-Filme diametral gegenüber steht: der Erfolg als Ziel und Erfüllung physisch ausagierten Handelns.

Fairbanks (1883 bis 1939) hatte seit 1900 beim Theater gearbeitet und war in den frühen zehner Jahren ein Broadway-Star, der bereits hier mehr durch Athletik als durch Sprech- oder mimisch-gestische Artistik auffiel. Sein erster Film *THE LAMB* (1915) ist die Adaption des Broadway-Erfolgs «The New Henrietta», produziert von der Triangle Corp., bei der *David Wark Griffith* Oberspielleiter war. Auch in den USA griff man zur Gewinnung des zahlungskräftigen bürgerlichen Publikums um 1913 auf Theaterhits zurück. Doch anders als in Deutschland und Frankreich nicht auf Dramen, sondern auf Boulevard-Erfolgsstücke. Griffith hat dieser Stoff- und Firmenpolitik durchaus skeptisch gegenübergestanden. Entgegen seiner und auch Fairbanks' eigener Einschätzung wurde *THE LAMB* ein Erfolg, insbesondere in den vornehmeren Kinos. Eintrittspreise von bis zu drei Dollar konnten gefordert werden.

**Groteskkomödie
und moderner Fünfkampf**

Das Lamm, das Fairbanks hier spielt, ist ein naiver grossbürgerlicher Snob, dessen geistige und soziale Entwicklung pubertär anmutet. Er sieht aus wie ein Mittvierziger (Fairbanks hat etwas Übergewicht, die Haare sind noch nicht glatt und schwarz gefärbt, der Moustache fehlt). In den USA, dem Land mit den linearen Erfolgsrezepten (Fairbanks selbst lässt zwischen 1917 und 1924 eine Reihe von Lebenshilfe-Büchern auf den Markt bringen, etwa «Laugh and Life» oder «Youth Points the Way»), kann der Weg vom Depp zum strahlenden Helden ein sehr kurzer sein. *THE LAMB* ist eine Groteskkomödie, so unglaublich sind die Katastrophen und ihre physische Bewältigung durch das durch den Wilden Westen tappende Greenhorn, das jedoch springen und laufen kann. Was diesem Lamm fehlt, ist etwas von der



2

1



erdfernen, stoischen oder irgendwie surrealen Artistik, mit der *Buster Keaton* dem gleichen Charakter in dem Remake *THE SAPHEAD* (1920) adäquate Züge verleiht.

Fairbanks führt statt dessen die Bewegtheit des Mehrkampfes als Schauwert des Films ein. Die Welt seiner frühen Filme erscheint modelliert nach den Bedürfnissen eines multifunktionalen Fitnessstudios. Die Wüste in *THE LAMB* gilt es zu durchqueren, die Kakteen ebenso zu überspringen wie die Möbel grossbürgerlicher Salons. Gärten werden zu Lauf- und Sprungbahnen, Fassaden zu Klettergerüsten (in späteren Filmen kommen dann die anderen Disziplinen des modernen Fünfkampfes, Schwimmen, Fechten und Reiten hinzu).

In *WILD AND WOOLEY* (Regie: *John Emerson*, 1917) gibt Fairbanks erneut einen fast kretinhaf wirkenden Industriellensohn in New York, der sich danach sehnt, die angelesenen Wildwestabenteuer leibhaftig zu erleben. Die erste Einstellung macht daraus einen netten filmischen Witz: Wir sehen Jeff vor einem Wigwam sitzen, Pfeife rauchen und in Lektüre vertieft. Langsam fährt die Kamera zurück, und man erkennt, dass die Westernkulisse in einem grossbürgerlichen Wohnzimmer aufgebaut ist. Der Film bemüht eine zweite Plotlinie, um zu zeigen, dass noch die infantilste Wunscherfüllung und beruflicher wie privater Erfolg sich nicht ausschliessen müssen, selbst, wenn der Held eine vom Geschäftspartner vorgeflunkerte Westernkulisse für real hält. Fast schon ironisch erscheint die Errettung eines begehrenswerten Mädchens im Wettlauf mit dem heranrasenden Zug, wenn Griffiths *last minute rescue* grotesk überformt wird. Der Film kokettiert am Ende mit seiner naiven Erfolgsgeschichte, tritt aus sich selbst heraus und unterbricht die Abreise des Helden, weil der vergessen hat, die Errettete zu heiraten: «We can't end a Western romance without a wedding» teilt ein Zwischentitel selbstironisch mit.

THE MISTERY OF THE LEAPING FISH (Regie: *John Emerson*, 1916), eine Detektivfilm-Parodie, ist Fairbanks' beste Groteskkomödie. Er gibt Cook Ennyday, einen Privatdetektiv in Sherlock-Holmes-Maske, der eigentlich nur eines braucht: Kokain. Es gibt wohl kaum einen Film, der den Kokaingenuss so lustvoll ausmalt. Ennyday kann Freunde und Gegner und selbst Plastikschwimmfische damit versorgen und zu aussergewöhnlicher Sinnesfreu-

de oder Leistung stimulieren (die Schwimmhilfe etwa erweist sich plötzlich als pfeilschnelles Kleinstboot). Doug ist in der Holmes-Maske kaum zu erkennen, und auch sein Bewegungsgestus ist drastisch überzeichnet, wenn auch auf einem seiner zentralen Darstellungsmittel aufbauend. Ennyday bewegt sich (in der Regel vor Freude) hüpfend und tänzelnd vorwärts. Der *show down* wird zu einem aberwitzigen Hüpfgefecht mit der Polizei und den Dealern, aus dem der kokaingestählte Ennyday natürlich als Sieger hervorgeht.

Western und Gesellschaftskomödien

Der Versuch, Fairbanks in einer dramatischen Westernballade einzusetzen, überzeugt nur bedingt. In *THE HALF-BREED* (Regie: *Allan Dwan*, 1916) ist er stets in Bewegung, ein Waldläufer, der die umgefallenen Redwoods als Hürden oder als Dreisprungmarken benutzt. Notgedrungen ist er ein Naturbursche, da ihn die Gemeinschaft des naheliegenden Dorfes ausgrenzt, und natürlich ist die zarte Romanze mit der Pfarrerstochter zum Scheitern verurteilt. Die sozialen Verschiebungen, Ausgrenzungen und Assimilationen der indianischen Urbevölkerung sind ein sehr aktuelles und in vielen hundert US-Filmen der frühen zehner Jahre aufgegriffenes Thema. Die kritische soziale Sichtweise, die auch *THE HALF-BREED* nicht scheut, wenn ein vom Einzelnen kaum zu durchbrechendes Gewirr aus Rassenvorurteilen, Egoismus und Besitzansprüchen gezeigt wird, scheint gerade dem frühen Western eigen gewesen zu sein. Darauf deuten auch die Indianerfilme aus der Produktion Pathé Exchange (der amerikanischen Tochter des französischen Weltkonzerns) aus den Jahren 1913/14, von denen ein gutes Dutzend hervorragend restaurierter Exemplare ebenfalls in Bologna zu sehen waren. Auch das von Fairbanks verkörperte Halbblut schafft es trotz ausgeprägtem Willen, Kraft und Athletik nicht, die sozialen Mauern zu überwinden.

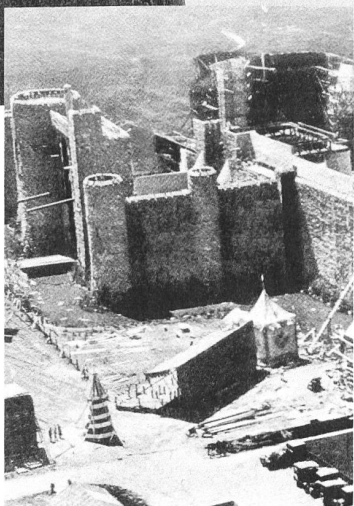
Fairbanks' Stärken liegen in den zehner Jahren vor allem in der Parodie. Für die Filme heisst dies: in der Genre-Parodie (etwa die Gesellschaftskomödie in *MANHATTAN MADNESS*, Regie: *Allan Dwan*, und *AMERICAN ARISTOCRACY*, Regie: *Lloyd Ingraham*, 1916, oder der Ansatz einer Kostümfilm-Persiflage in *A MODERN MUSKETEER*, Regie: *Allan Dwan*, 1918). In etwa zwanzig Ko-

mödien zwischen 1916 und 1920 spielt er überwiegend einen von Komplexen und kaum glaublicher Naivität geprägten grossbürgerlichen Charakter. Die Penetranz dieser eigenartigen Charakteranlage lässt die Annahme zu, hier würden sich die Drehbuchautoren (vor allem *Anita Loos*) über die dekadente amerikanische *upper class* lustig machen. Um so verwunderlicher erscheint es, dass gerade die derart degenerierten Sprösslinge aus der Park Avenue immer wieder die Tatkraft zur individuellen wie sozialen Emanzipation aufbringen, indem sie alle Hürden (und das ist wörtlich zu nehmen) einfach überspringen. Dramaturgisch ist diese Konstellation jedoch geschickt gewählt. Einerseits gibt sie den Filmen eine Vielzahl an Aktionen und Verwicklungen, andererseits Tempo und Fallbeziehungswise Aufstiegshöhe. Auch wird durch das regressive Unterbeziehungswise Normalmass des Helden dem Zuschauer die Identifikation leicht gemacht. Denn selten ist das amerikanische Programm des *selfmade man*, der aus ungünstigsten Startbedingungen sein Ziel doch erreicht, so ungebrochen figuriert worden wie in den naiven, jedoch physisch erfolgreichen Taten und dem unverrückbaren Optimismus von Fairbanks' *middle* und *upper class*-Figuren. Den darin aufgehobenen pubertär selbstüberzeugten Daseins- und Handlungsraum reflektierte Fairbanks eigentlich nicht, sondern glaubte vielmehr, den «spirit of youth» zu verkörpern: «the spirit that takes short cuts and dashes impetuously at what it wants, that doesn't take time to walk around obstacles, but hurdles them.» Es sind vor allem solche naiven Welt- und Handlungsvorstellungen, die den amerikanischen Traum ausmachen. Unberücksichtigt bleibt dabei, dass bei den darauf gründenden Erfolgskarrieren der Umschlag von simplem Unternehmensegeist (wie ihn Fairbanks vorführt) in banalen, das heisst skrupellosen Unternehmensegeist unausweichliche Folge ist. Vielleicht macht dieser Umschlag das eigentlich Groteske seiner Filme aus. Auch *United Artists*, die Firma, die Fairbanks mit seiner zweiten Frau *Mary Pickford*, Griffith, Chaplin und mit dem Geld des New Yorker Grosskapitals unter Führung des Sohns des US-Finanzministers gründete, ist vielleicht Ausdruck einer solchen Allianz von Tatkraft und Unternehmertum.

HIS MAJESTY THE AMERICAN (Regie: *Joseph Henabery*, 1919, ein paradigmatisch anmutender Titel) und *WHEN THE*

1
THE PRIVATE
LIFE OF
DON JUAN
Regie:
Alexander Korda
(1934)

2
WILD AND
WOOLEY
Regie: John
Emerson (1917)



CLOUDS ROLL BY (Regie: *Victor Fleming*, 1919) sind Fairbanks' Einstandsgaben bei United Artists. Letzterer parodiert nicht nur das Milieu der Finanzelite, sondern bereits deren Vorliebe für abseitige Spinnereien und ihren Psychoanalytiker-Tick. Der naive Held wird dabei von einem irren Psychiater benutzt, der nachweisen will, wie sehr der Wille eines Menschen beeinflussbar ist. Doch dieser Psychiater ist kein Dr. Caligari, er bestärkt den Aberglauben seines Klienten, zuweilen hilft er mit Inszenierungen in dessen Alltag nach. Fairbanks gibt dies zunächst die Möglichkeit herumzustolpern, mit den Objekten zu ringen oder in einem Alptraum (als sein gerade eingenommenes Essen in Gestalt antropomorpher phantastischer Figuren auf seinem Bett herumtanzend) die Wände des um seine Achse kreisenden Zimmers hinaufzugehen. Der tumbe Held lernt jedoch eine Frau kennen, die genau so unsicher und abergläubisch ist wie er. Gemeinsam entlarven sie den irren Arzt, trotzen einem Tornado, einem Eisenbahnunglück und einer Flutkatastrophe, um schliesslich auf dem Dach eines Hauses auf überschwemmtem Land zu ehelichen. Fast surrealistisch mutet dieser Screwball-Comedy-Ablauf innerhalb höchst naturalistisch gegebener Katastrophen an.

Die Abenteuer der Welt

In den folgenden Filmen wechselt der Charakter der Fairbanksschen Figuren ebenso nachhaltig wie das Genre und die filmische Präsentation. Er tritt nicht mehr in gegenwartsbezogenen Sujets auf, sondern spielt in zeitenthobenen Kostümfilmern die virilen Helden vergangener Zeiten, populär herausgeputzt in den dramatischen Versatzstücken der modernen Märchen, Legenden und der Groschenhefte. Das, wovon die naiven amerikanischen Wohlstandsjünglinge träumen, verkörpert er jetzt leibhaftig, ohne Rahmenhandlung oder Parallelplot: Zorro, d'Artagnan (beide jeweils in zwei Filmen), Robin Hood, edle Piraten und so weiter. Auffällig ist, dass fast alle diese Helden ein Doppelleben führen und durch den Gedanken an Rache angetrieben werden, wobei sich das Eintreten für persönliche wie für eine gesellschaftliche Abrechnung vermischt. Regelrecht zum Inbegriff für eine Figur der körperlich ausagierten Rache sind Zorro und Robin Hood geworden. *THE MARK OF ZORRO* (Regie: *Fred Niblo*, 1920) scheint in dem Doppelleben, das der

Held als stiller, aus Europa nach Kalifornien zurückgekehrter Sohn eines Landadeligen und als Rächer der Untaten despotischer spanischer Machthaber führt, noch eine Brücke zu schlagen zu den Tagträumen der früheren naiven Grotteskkomödien-Helden. Doch Fairbanks' Athletik wird jetzt nicht mehr an den Kampf mit den Objekten vergeudet (den etwa Chaplin und Keaton nie aufgaben, weil gerade in ihm sich etwas von den sozialen Ungleichgewichten moderner Zeiten manifestierte). Er ficht jetzt, zumindest behauptet das die Fabel, unmittelbar für die Unterdrückten und Erniedrigten, vor allem aber auch zur Explikation seiner Tatkraft, deren Belohnung zumeist in der Erringung einer schönen Frau besteht.

Dabei ist die Darstellung des Begehens nicht unbedingt Fairbanks' Sache. Seine darstellerischen Fähigkeiten, insbesondere seine mimischen, sind begrenzt, und er bekannte freimütig, dass ihm Liebesszenen äusserst schwer fielen. An der überzeugenden visuellen Präsentation der Virilität der Helden wird deshalb stets gearbeitet: Er nimmt ab, sein Gesicht wird besser ausgeleuchtet und geschminkt, damit es nicht zu klobig erscheint. Seit *THE THREE MUSKETEERS* (Regie: *Fred Niblo*, 1922) trägt er den schmalen Oberlippenbart, den er auch privat nicht mehr ablegen wird und der zu seinem Markenzeichen wird. Er bevorzugt schwarze Kleidung (schwarz macht schlanker) und lange Stiefel (dadurch wirkt der eigentlich etwas untersetzte Fairbanks etwas grösser). Betont werden gut proportionierte Körperdetails, etwa seine Oberarme und sein ansehnlicher Brustkorb. Bereits in *THE HALF-BREED* und einigen Komödien gibt es Szenen, die den zunehmend gut trainierten Helden äusserst spärlich bekleidet zeigen. In fast allen Filmen bis 1925 wird sein muskulöser Körper ausgestellt. In *THE THIEF OF BAGDAD* (Regie: *Raoul Walsh*, 1924) agiert er fast den gesamten Film über mit nacktem Oberkörper. Und auch *THE BLACK PIRATE* (Regie: *Albert Parker*, 1925) gibt der mittlerweile 42jährige Darsteller überwiegend in kurzen Hosen und offenem, zerrissenem Hemd. Doch anders als bei *Rudolph Valentino*, dessen makelloser unbehaarter Oberkörper ein deutliches erotisches Zeichen setzt, ist Fairbanks' Körper so gut wie nie Objekt der Begierde, sondern wird als Instrument eines Athleten ausgestellt. Seine Oberarm- und Oberschenkelmuskulatur beglaubigt, dass er die wagemutigen Sprünge, Läufe und

Schwünge tatsächlich durchführen kann. Letztlich geht es darum, individuelle Leistungs- und Eingriffsfähigkeit, zur Not auch in den Ablauf des Schicksals in der Illusion eines gut trainierten Körpers, zu suggerieren.

Athletik mit Hilfe filmischer Mittel

Schaut man genauer hin, zu welcher Körperartistik Fairbanks wirklich in der Lage ist, und legt besonderen Augenmerk auf Stil, Ausführung und absolute Perfektion, so fällt dem durch olympische Höchstleistungen sensibilisierten Blick doch auf, dass seine Athletik vor allem ein filmisches Konstrukt ist. Für sein kalendarisches Alter sind Fairbanks' Hürdenläufe (trotz technisch etwas unsauberem Schwungbeineinsatz), seine Sprünge über jeden Tisch, Stuhl oder Rosenbusch und seine Felg-Auf- und Unterschwünge recht beachtlich. Doch er stellt Helden dar, die eigentlich um die zwanzig Jahre jünger sind als der Darsteller. Die Diskrepanz zwischen der relativen und der absoluten sportlichen Leistung wird eingeebnet durch die figurale Grundkonstruktion des strahlenden Helden. Dafür werden vor allem die filmischen Präsentationsmittel instrumentalisiert. Die meisten Hindernisse, die Doug überläuft und überspringt, sehen durch Kameraposition und Aufnahmeart grösser oder höher aus. Gagmen, Ausstatter, Spezialtischler und Choreographen hatten darauf zu achten, Objekte so zu gestalten, dass Fairbanks sie leicht bespielen kann. Da wurden dann die Beine der Tische extrem kurz gehalten, da gab es Aufsteighilfen bei den Fassadenklettereien, Gebäude oder Exterieurs wurden so gebaut, dass er sie mit Seilkonstruktionen schnell, elegant und einfach verlassen konnte, während seine Verfolger sich mühten, die akrobatischen Abläufe nachzuvollziehen.

Ein gutes Beispiel dafür sind die gigantischen Bauten für *ROBIN HOOD* (Regie: Allan Dwan, 1922). Fairbanks war selbst erstaunt über die mächtigen Dimensionen der Burg, deren Türme etwa vierzig Meter hoch gewesen sein dürften. Für die weiten Abschwünge von solchen Zinnen oder Türmen, die gefährlich gewesen wären, wurden unsichtbare Rutschbahnen eingelassen, so dass der Held nur die Bewegung des eleganten Herabgleitens imitieren musste. Ähnlich ist sehr wahrscheinlich die wunderbare Verfolgungsjagd in den Toppen des Piratenschiffes in *THE BLACK PIRATE* aufgenommen worden.

Hier schlitzt Fairbanks mit einem Messer die Segel auf und gleitet (durch die unsichtbare Rutsche geführt) sanft und sicher herab. Neben diesen Auf- und Absteigehilfen war sein wichtigstes Requisit ein Trampolin. War es nicht möglich, die Hindernisse *en miniature* aufzubauen, so diente es dazu, die aussergewöhnlichen Höhen zu erreichen, die er überwand oder auf denen er landete. Bei fast allen Trampolinsprüngen kommt hinzu, dass in die Bewegung hinein geschnitten wird. Nicht der gesamte Sprung ist zu sehen, sondern Absprung, eine Phase in der Luft und vor allem die Landung. Die wirkliche aussergewöhnliche Leistung, der vielzitierte «Schwebesprung» (Arnheim) findet also, durch den Schnitt fragmentiert, im Kopf des Zuschauers statt.

Eine der grössten Leistungen Fairbanks' besteht darin, dass er das Timing für filmisch isolierte Teile von Bewegungsabläufen besitzt. Er stellt Dynamik im Ansatz und in der Andeutung dar (insofern ist er natürlich filmisch). Auch das Unterdrehen, also die Aufnahme mit einer niedrigen Kurbelgeschwindigkeit (etwa zwölf Bilder pro Sekunde), so dass bei der Projektion mit normaler Geschwindigkeit (zwanzig bis zweiundzwanzig Bildern pro Sekunde) der Vorgang schneller ablaufend erscheint, erfordert ein spezifisches Körperverhalten, damit die Bewegung nicht unnatürlich erscheint. Fast alle Reitkunststücke, die Fairbanks in seinen Western vollführt, oder seine Fechtduelle (etwa in *THE MARK OF ZORRO*, *THE THREE MUSKETEERS*, *THE BLACK PIRATE* oder *THE IRON MASK*, Regie: Allan Dwan, 1929) sind sehr wahrscheinlich mit unterdrehter Kurbelgeschwindigkeit aufgenommen. Fairbanks-Filme sollten deshalb keinesfalls mit der gutgemeinten Stummfilm-Projektionsgeschwindigkeit von sechzehn bis achtzehn Bildern vorgeführt werden.

Viele seiner aussergewöhnlich anmutenden Körperkunststücke entstehen aus der Choreographie des szenischen Ablaufs, der genau in die monumentalen schauwertbetonten Dekors und in den dramatischen Spannungsbogen eingepasst ist. Einige seiner besten durchchoreographierten Szenen sind fast so unnaturalistisch wie ein Tanz. Es ist so gut wie unmöglich, mit einer Schwertfinte fünf Angreifer zu blockieren. Schaut man etwas genauer auf einzelne Bildkompositionen, etwa von *THE BLACK PIRATE*, so wird klar, dass die Fechttrainer und Regieassistenten wohl lange geprobt haben müs-

sen, um eine solche Situation herbeizuführen. Diese galt es dann noch zu harmonisieren mit drei weiteren Angreifern, die in genau diesem Moment (handlungslogisch im übrigen hanebüchen) zurückweichen, so dass sie mit der nächsten Finte abgefertigt werden können. Fairbanks selbst hat sich in der Vorbereitung sowohl der Drehbücher (er zeichnet zuweilen unter dem Pseudonym *Elton Thomas* auch als Autor) wie der Produktion intensiv eingebracht. Einige seiner Filme hat er zudem teilfinanziert und produziert.

Lächelnde Leichtigkeit und die Dynamik der Normalität

Insbesondere seine dynamischen Aktionen vollbringt Doug stets mit einem breiten Lachen, das sichtliches Vergnügen an der körperlichen Tat ausdrückt. Fast hat es den Anschein, als ob seine Gegner an diesem breiten Lachen abprallen, während es seine Freunde in kumpelhafter Weise anzieht (einschliesslich der auffällig unkörperlichen Beziehung zu Frauen). In den Abenteuer-Filmen der Jahre 1920 bis 1929 scheint er oft froh zu sein, wenn der nächste Kampf ruft. Das trifft besonders auf d'Artagnan in der zweiten Musketier-Verfilmung *THE IRON MASK* zu. Seine Trauer um die von Lady de Winter erstochene Constance und seine Kumpelhaftigkeit sind grösser als die wirklich ausgelebte Liebe. Breit wird das vaterländische Pflichtbewusstsein und das «Einer für alle – alle für einen» herausgestellt. Das Schlussbild von *THE IRON MASK* vereint die für ihren König gefallenen, sich jetzt am Firmament wiedertreffenden Musketiere, und nicht d'Artagnan und Constance.

Das fast unablässige Lachen ist Fairbanks' zweites Markenzeichen der zwanziger Jahre geworden. In den zehner Jahren ist es noch selten anzutreffen. Es steht dem über Vierzigjährigen gut, kommen doch seine breiten Lippen und das kantige Kinn nicht so zur Geltung. Das zentrale gestische Merkmal sind Bewegungen seiner Arme bei weitgehend aufrechter Oberkörperhaltung. Klettern und fechten erfordern dies natürlich, wobei es auch erstaunlich viele Einstellungen gibt, in denen der Held nur das Schwert in die Scheide führt. Zu einem zweiten Markenzeichen wird der sichere Stand nach einem Sprung und eine damit verbundene zur Seite ausholende Armbewegung. Die ist nicht nur erforderlich, um das Gleichgewicht zu halten, sondern es sieht aus, als drehe Doug unmerklich

1
THE BLACK PIRATE
Regie: Albert Parker (1925)

2
ROBIN HOOD
Regie: Allan Dwan (1922)

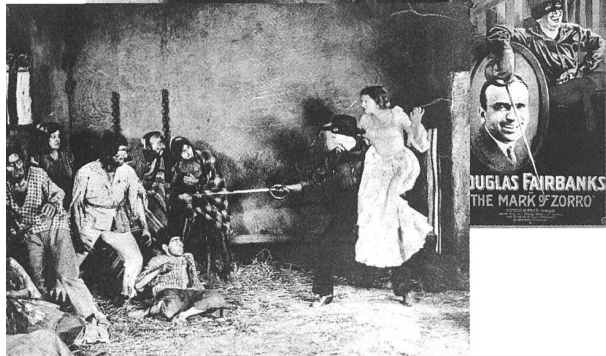
1
THE MARK OF
ZORRO
Regie: Fred
Niblo (1920)

2
THE THREE
MUSKETEERS
Regie: Fred
Niblo (1922)

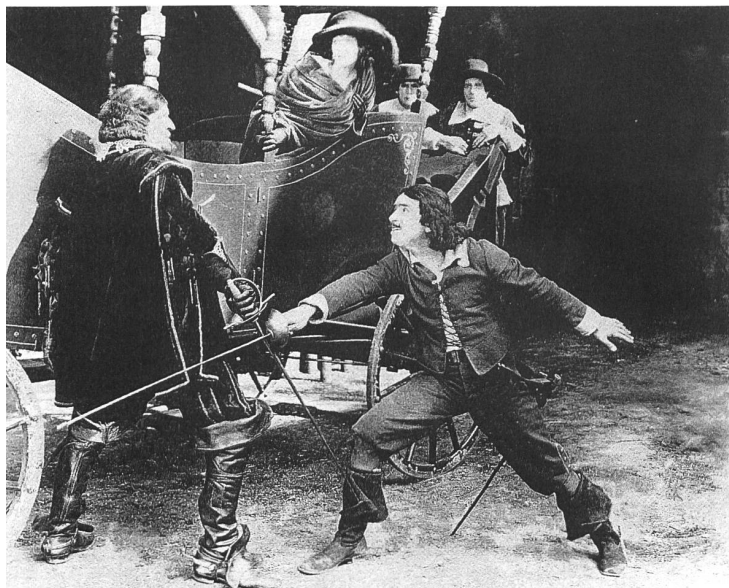
3
THE THIEF
OF BAGDAD
Regie: Raoul
Walsh (1924)



1



2



die Hände zum Publikum, um es zum Applaus aufzufordern. Auch gibt es Einstellungen, in denen er direkt in die Kamera lacht. Was er mit diesen ungewöhnlichen Aufnahmen erreicht, ist eine Betonung seiner Präsenz (die ja nur eine medial vermittelte ist) und eine unmittelbare Ansprache des Publikums, wie es etwa im frühen Stummfilm noch üblich war.

Fairbanks' viel beschworene Grazie scheint, legt man etwa die filigranen Tänzer und Artisten Chaplin oder Keaton zugrunde, eher darin zu bestehen, dass sie gerade nicht künstlerisch ausgeformt ist. Fairbanks' Wirkung lebt vor allem vom Tempo seiner Bewegung beziehungsweise von dessen filmtechnischer Fragmentierung, Beschleunigung und Betonung. Seine Filme weisen extrem schnelle Schnittfrequenzen auf (die durchschnittliche Einstellungslänge beträgt oft nur fünf Sekunden oder sogar darunter). Kaum eine seiner Bewegungen ist deshalb ganzheitlich zu sehen. Sein Sprung- oder Laufstil für sich genommen ist nicht der eines Ballett-Tänzers, der auf formstrengen Ausdruck und artifizielle Komposition Wert legt (wie etwa Chaplin). Es sind auch keine eigentlich artistischen Leistungen, dazu orientieren sie sich viel zu sehr an von jedermann nachvollziehbaren Bewegungsabläufen. Fairbanks führt also einerseits ein Stück Normalität (in Bewegung wie im dargestellten Charakter) vor, andererseits verleiht er beziehungsweise die filmische Präsentation dieser eine betonte Leichtigkeit und Dynamik. Viele zeitgenössische Kritiker berichteten davon, wie insbesondere Männer das Kino nach einem Fairbanks-Film physisch beschwingt verlassen.

Begegnung mit dem eigenen Mythos

So gut wie alle Figuren, die Douglas Fairbanks verkörperte, sind motorisch hyperaktiv. Mit dieser Grundhaltung gehören sie eher in die Frühzeit des Films. Das wurde mit der Einführung des Tonfilms sehr deutlich, denn Doug hatte nun innerhalb realitätsnaher, unterspielter Darstellungsweisen und Rollenprofile grosse Schwierigkeiten, angemessene Rollen zu finden. Der Versuch, dem Petrucchio in Shakespeares *THE TAMING OF THE SHREW* (Regie: Samuel Taylor, 1929)

durch stetig anziehendes Sprechtempo und quirlige Aktionen eine burleske Körperkomik einzuschreiben, misslang. Auch seine Frau Mary Pickford erwies sich als Fehlbesetzung der Katherine. Angelegt als Beitrag innerhalb der Schlüsseloch-Filme *Alexander Kordas* wird *THE PRIVATE LIFE OF DON JUAN* (1934) auch zu einem Resümee des Fairbanks'schen Darstellungsmythos. Die Fassadenklettereien und die Abende mit jüngeren Geliebten auf den Balkonen Sevillas sind ihm zu anstrengend geworden. Er sehnt sich auf das gemütliche Altenteil, ohne Abenteuer, erotische Verpflichtungen und athletische Übungen. All dies aber ist synonym geworden mit dem Namen Don Juan, seitdem seine Erlebnisse in den Groschenheften ausgewalzt werden. Es passt ihm sehr, dass ein jüngerer Aufschneider sich für ihn ausgibt und deswegen von einem eifersüchtigen Ehemann getötet wird. Doch nach einem halben Jahr in einem Fischerdorf muss Don Juan feststellen, dass ein junges Mädchen in ihm nur den netten Onkel sieht, eine Kellnerin sich nur für Geld hingeben würde und nur die alternde Wirtshausesitzerin wirklich mit ihm anbändelt. Zurück in Sevilla wird er gar verlacht, als er in einer Operettenvorstellung gegen das Bild protestiert, das hier von ihm gegeben wird. Seine ehemaligen Geliebten erkennen ihn nicht mehr. Sie haben ihn grösser, kräftiger und jünger in Erinnerung. Der Mythos von Jugend, Athletik und Leichtigkeit, den Don Juan ebenso wie der Schauspieler Fairbanks aufgebaut hatten und der ihre Rollen stets überstrahlte, hat beide einge-, ja überholt. Don Juan kehrt zu seiner Ehefrau zurück. Douglas Fairbanks dreht keine weiteren Filme mehr.

Jürgen Kasten

Zur Retrospektive in Bologna ist die Nummer 11 der Zeitschrift «Cinegrafie» (Ancona 1998: Transeuropa) als zweisprachiges Buch (italienisch/englisch) mit mehreren Beiträgen zu Douglas Fairbanks sowie zu Paul Leni, Robert Siodmak und zu restaurierten Filmen erschienen.



3

