Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband
Band: 7 (1955)
Heft: 27

Artikel: Letzter Tanz von Leslie Caron?
Autor: [s.n.]
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-962810

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: 08.01.2026

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

60 Jahre Film

Kleine Filmgeschichte III.

KHK. Schon Edison hatte die Koppelung von Film und Schallplatte gekannt. Aber erst die Erfindung des Radioverstärkers machte eine praktische Anwendung in einem größeren Kinosaale möglich. «The singing Fool», der erste «Nadeltonfilm» nach dem Schallplattensystem mit Al Jolson in der Titelrolle, wurde die große Sensation des New Yorker Broadways. «Sunny Boy» bedrohte bereits den Stummfilmmarkt Europas. In der Filmwelt brach Panik aus. Die Kinobesitzer fürchteten die enormen Anschaffungskosten der neuen Apparaturen. Die Stars zitterten vor dem ihnen ungewohnten Mikrophon. Aber das Publikum verlangte stürmisch nach dem Tonfilm. Man zog halbfertige Filme aus der Produktion und begann sie nochmals, als Tonfilme, zu drehen. In Hollywood hetzte man eine schwerkranke Frau, Barbara La Maar, mit den Dreharbeiten zu «The White Monkey» zu Tode, um den Film noch schnell auf den Markt zu bringen. Sie starb fünf Tage, nachdem die letzte Einstellung abgedreht war. In London schnitt sich Lilian Hall-Davies die Pulsadern durch — sie hatte einen Sprachfehler. Zur gleichen Zeit opferte der langjährige Partner Greta Garbos, John Gilbert, sein ganzes Vermögen für Stimmbandoperationen, und als dies vergeblich war, verfiel er dem Alkohol. Nur Charlie Chaplin ließ sich nicht aus der Ruhe bringen, und auch Julien Duvivier glich einem Felsen im Sturm. Als die Pariser Kinos schon Tonfilmapparaturen installierten, plante und begann er noch in aller Ruhe seine Emile-Zola-Verfilmung «Das Frauenparadies» mit Dita Parlo. Es wurde der letzte europäische Stummfilm, und zugleich das letzte große Filmkunstwerk auf lange Jahre hinaus . . .

Der Nadeltonfilm der «Warner Brothers» brachte jedoch dem Tonfilm noch nicht seinen Siegeszug. Trotz biegsamer Welle und Synchrongleichrichtern war nicht immer eine absolute Uebereinstimmung von Bild und Ton gesichert. Schon im September 1922 hatten jedoch drei junge Deutsche, der Physiker Dr. Engl, ein Feinmechaniker namens Vogt und ein Schmied, der Masolle hieß, in der Berliner Alhambra ihr «Trio-Ergon-Tonfilmsystem», das die photographische Aufzeichnung des Schalls, das sogenannte «Lichttonverfahren», erstmalig brachte, vorgeführt. 1925 zeigten sie ihren ersten Spieltonfilm, «Das Mädchen mit den Schwefelhölzern». Aber die Sache klappte nicht recht, die Apparaturen waren noch unvollkommen. Die drei verkauften ihre Patente an die Schweiz, nachdem sie jahrelang versucht hatten, mit Wanderkinovorführungen den weiteren Ausbau ihrer Erfindung zu finanzieren.

Aus der Schweiz wanderte 1928 das Verfahren nach Deutschland zurück, als die «Tobis» (Ton-Bild-Syndikat) gegründet wurde. Die Klangfilm-GmbH hatte hingegen die Rechte auf die Verstärkerapparate. In den USA hatte Western Electric diese Rechte, während William Fox von den Schweizern die amerikanischen Auswertungsrechte für das Lichttonverfahren aufgekauft hatte. Warner Brothers, die Inhaber des Nadeltonverfahrens, hatten ihrerseits wieder einen Vertrag mit Western Electric, der ihnen die alleinige Verwertung der Kinoverstärker garantierte. Die Folge war, daß endlose Patentumgehungen und Nebenerfindungen gemacht wurden, um um die Patente herumzukommen. Es regnete Prozesse. Die Kinobesitzer standen Kopf, weil jede Firma Tonfilme nach anderen Verfahren lieferte, und das mitten in der ärgsten Zeit der Wirtschaftskrise! Im Juli 1930 kam es nach langen Verhandlungen in London, New York und Berlin in Paris endlich zu einer internationalen Einigung. William Fox, der jahrelang seine erworbenen Patente eifersüchtig bewahrt hatte, sah sich durch die Anwendung des Anti-Trust-Gesetzes plötzlich um die Früchte seiner Politik betrogen. Er wurde von seiner eigenen Firma ausgebootet und starb Jahre später, einst allmächtiger Filmmagnat, in einem Armenhaus.

In künstlerischer Beziehung brachte der Tonfilm zunächst einen schweren Rückschlag. Zu neu waren noch die Mittel der Akustik, als daß die Drehbuchautoren und Regisseure ihrer hätten befriedigend bedienen können. René Clair, der große Meister aus Frankreich, schuf mit «Unter den Dächern von Paris» endlich wieder einen Tonfilm, der Anspruch auf künstlerische Qualität erheben konnte. Aber ansonsten hörte man noch allenthalben Schritte mit der Lautstärke von mittleren Kanonenschüssen, knarrende Türen und eine nur zu oft unverständliche Wiedergabe der Sprache.

Die Sprache stellte überhaupt die Filmwirtschaft vor ein völlig neues Problem. Der Film ist und bleibt nun einmal seiner Natur nach eine internationale Angelegenheit, mag er sich auch mitunter noch so national gebärden. In «The good old movietime» war es möglich gewesen, die die Tonlage ersetzenden Zwischentitel der jeweiligen Sprache des Landes entsprechend einfach auszuwechseln. Aber was machte man mit einem französisch gesprochenen Film in Old England? Das Mittel der Synchronisierung war noch nicht gefunden, und auch der Fußtitel mußte noch geboren werden . . . Immerhin hatte man die Möglichkeit der Synchronisierung eines Tages entdeckt. Man synchronisierte anfänglich an Ort und Stelle. Ein Schauspieler wie Charles Boyer wurde überhaupt erst dadurch entdeckt, daß man ihn nach Hollywood zur Synchronisierung amerikanischer Filme für französische Versionen engagierte. Die Begleitmusik zu einem Film, die ursprünglich von einem im Atelier postierten Orchester während der Aufnahme gespielt wurde, konnte nunmehr separat aufgenommen werden. Ein John Gilbert hätte seiner Fistelstimme wegen nicht zu verzweifeln brauchen. Seine Kollegin Silvana Mangano ist nicht einmal in ihrer Muttersprache zu hören, weil ihre Stimme nicht mikrogen ist. Sie wird schon in der Originalfassung durch eine fremde Stimme ersetzt.

Fortsetzung folgt.

Letzter Tanz von Leslie Caron?

ZS. Leslie Caron, deren hübsche und erfolgreiche Tanzfilme wir kürzlich hier erwähnten («Daddy Langbein» und «Der gläserne Pantoffel»), will den Tanz aufgeben. Seit dem «Amerikaner in Paris» hat ihr Weg steil nach oben geführt und ihr Ansehen auf der ganzen Welt verschafft. Es zeigt sich aber jetzt, daß dieses schwer verdient werden mußte, und daß die Anforderungen die Kräfte der jungen Künstlerin weit übersteigen. «Ich werde zu tanzen aufhören», erklärte sie letzthin unter Tränen. «Wenn man tanzt, bleibt einem für nichts anderes mehr Zeit. Wie eine Sklavin muß man arbeiten, jeden Tag vier Stunden üben und dazu noch die vertragliche Filmarbeit. Man lebt nur noch tanzend. Unmöglich, etwas anderes im Kopf zu haben. Es ist gleich wie der Eintritt in ein Kloster. Ich kann so nicht weiterleben; ich wage gar nicht, mir vorzustellen, was ich in meinem Leben schon verloren habe.»

Fünf Jahre sind es her, daß die schüchterne Französin nach Hollywood gekommen ist, nachdem sie seit ihrem 15. Lebensjahr dem berühmten Pariser Ballett von Roland Petit angehört hatte. Gene Kelly

Leslie Caron, deren letzte Tanzfilme «Daddy Langbein» und «Der gläserne Pantoffel» große Erfolge waren, während der Proben für ihren neuesten Film «Gaby», wo sie erstmals vorwiegend Schauspielerin sein wird.

hatte sie dort gesehen und sie sogleich für seinen Film «Ein Amerikaner in Paris» engagiert, der ein Welterfolg wurde, ihr aber auch eine unglückliche Ehe eintrug, die bald wieder geschieden wurde. Sie lebt sehr zurückgezogen mit ihrem Bruder in einem bescheidenen Bungalow auf Beverly Hill und geht fast nie aus, lädt auch niemanden ein. Ihre Leidenschaft ist das Sammeln alter Möbel, gewöhnlich nicht gerade eine Lieblingsbeschäftigung junger Damen im 24. Altersjahr.

Es scheint nun allerdings, daß ihre Einsamkeit die Folge ständigen Arbeitens, Trainierens und von Proben war, also keineswegs einer Eigenart entsprach.

Nun will sie ins Schauspielfach umsatteln, das ihr aus ihren bisherigen Filmen nicht mehr unvertraut ist. «Das Schauspiel ist leichter, verschafft mehr Genugtuung ohne unaufhörliches Training. Man hat Zeit für anderes, kann ausgehen, Leute kennenlernen. Sobald der gegenwärtige Film fertig ist, reise ich nach Paris. Es wird Frühling sein, ich werde einen Haufen Freunde treffen und endlich leben.»

Der Film, den Leslie hier erwähnt, heißt «Gaby», und ist eine Neufassung der «Brücke von Waterloo», der ein Welterfolg war, anders als dieser aber mit einem Happy-End schließt. Er wird darüber entscheiden, ob Leslie sich als Schauspielerin ebenso behaupten kann, wie ihr dies als Tänzerin gelungen ist.

«Liebe in der Stadt» ein Revolutionsplakat?

ZS. Der Film «Liebe in der Stadt», verschiedenartig aufgenommen, ist ohne großes Aufsehen in Zürich und anderswo über die Leinwand gegangen, trotzdem ein kleines Ereignis damit verbunden war, welches die Filmfreunde hätte aufmerksam machen müssen: Zavattini, Theoretiker des Neorealismus, der hinter zahlreichen Drehbüchern großer Filme steht («Fahrraddiebe», «Wunder von Mailand», «Umberto D» usw.), hat hier erstmals mit Assistenz des jungen Maselli Regie geführt. Die bewegendste Episode des Films, «Geschichte der Caterina», ist seine erste Regieleistung. Mit großem Interesse hat die Fachwelt dem Ereignis entgegengesehen und freut sich jetzt mit ihm über den verdienten Erfolg dieser Episode.

Aber Zavattini steckt auch hinter der Idee des Films überhaupt. Seit Jahr und Tag schreibt, redet, polemisiert, kämpft er dafür, den Neo-Realismus bis zu seinen äußersten Konsequenzen durchzuführen. «Der Neo-Realismus bedeutet nicht einfach der Nachkrieg!» rief er aus. «Er bedeutet unsern Hunger, den Augenblick, indem wir leben, in einer viel direkteren und rasanteren Art zu erkennen!» Wie ein Sturzbach ergießen sich die Argumente über die Oeffentlichkeit, niemals endend. «Wenn eine Frau Selbstmord versucht, weil ihr Mann im Zuchthaus sitzt, so muß man davon sogleich einen Blitz-Film herstellen. Oder wenn ein Paar eine Wohnung sucht — sofort ein anderer Blitzfilm. Wir müssen alles aufnehmen, was sich abspielt, und die Bevölkerung muß sich daran gewöhnen, ihr Leben vor der Kamera zu spielen und es nachher auf der Leinwand wieder zu sehen.» Der entscheidende Moment eines Vorgangs soll mit reichster Menschlichkeit ausgestattet werden; ein ständiger Austausch, eine Durchdringung von Leben und Schauspiel ist zu schaffen. Das ist der Ausgangspunkt gewesen, aus dem heraus er an die Idee von «Liebe in der Stadt» herantrat.

Zavattini ist überzeugt, daß der Film von allen Künsten am sachlichsten das Leben, all unser tägliches Tun und seine Auswirkungen auf die Mitmenschen durchleuchten kann. Diese Sachlichkeit kann an die Stelle des Beichtstuhles treten, die Leinwand wird zum magischen und aufrüttelnden Spiegel unserer Gewissen. «So wird der Film zur untersten Stufe einer langen Leiter, von der wir hoffen, daß sie ins Paradies führt.» Die Menschen müssen alle aus ihrer Einsamkeit heraus, sie müssen sich kritisch und forschend auf der Leinwand erblicken, «damit wir uns besser kennenlernen. Wir lieben uns nicht, weil wir uns nicht genügend kennen. Der Film wird es uns lehren.» So will Zavattini mit der Filmkamera nicht Filme erzeugen, sondern eine Revolution, eine Umwälzung der menschlichen Beziehungen.

Von katholischer Seite hat man Zavattini nachgesagt, er versuche, eine Film-Theologie zu schaffen; er setze an die Stelle Gottes die Leinwand, welche das Wunder der Nächstenliebe erzeugen soll. Seine Theorie sei eine abscheuliche Ausgeburt der technischen Entwicklung. Das ist übertrieben; der Katholizismus hat die neorealistischen Filme wegen ihrer rücksichtslosen Bloßstellung der erbärmlichen sozialen Verhältnisse des katholischen Landes nie gemocht. Zavattinis Ideen bewegen sich außerhalb des Religiösen, enthalten aber einen brauchbaren Kern. Der Film hat die Möglichkeit der Darstellung unserer Wirklichkeit wie keine andere Kunstform. Kennenlernen heißt aber doch auch: Neues, Wertvolles entdecken. Das ständige Sichversenken in die Alltagswirklichkeit bedeutet aber leicht in jedem Film, auch in «Liebe in der Stadt»: Hervorholen von Altbekanntem, Längstgesehenem und Gewußtem, und damit ein Herumlaufen im Kreise. Das bloße Ausforschen von uns Menschen im Alltag genügt nicht zur Erzeugung eines Kunstwerkes, von Poesie. Gewiß ist es wichtig, sich gegenseitig die Gewissen zu schärfen, Mißstände anzuprangern, aber durch bessere Kenntnis voneinander und unsern altbekannten Mängeln und Sünden ist noch lange nicht gesagt, daß wir auf unserm Marsch ins Unbekannte neue, bessere Gefilde für die menschliche Gesellschaft entdecken. «Liebe in der Stadt» ist jedenfalls in dieser Richtung kein Beweis.

Giulietta und Fellini in London

Tr. Kann man sich die kleine Gelsomina im großen Buckingham-Palast in London vorstellen? Königin Elisabeth und sie umfassen vielleicht die extremsten Punkte irdischer Existenz, die gedemütigte Kreatur mit der mißtönenden Trompete und die Herrscherin im Palast mit dem Diadem. Und doch sind sie einander begegnet auf einem der üblichen Empfänge. Leider hat niemand die Hintergründigkeit der Situation geschildert, so daß wir nichts weiter darüber wissen. Aber die Presse hat sich später des Ehepaars Fellini bemächtigt und pflichtschuldigst festgestellt, daß Gelsomina im Savoy-Hotel einige fürstliche Zimmer bewohnte, sonst aber sehr bescheiden lebte, Bier trank, ein schwarzwollenes Kleid und als einzigen Schmuck einen unauffälligen Ring trug. Im Gespräch zeigte sie sich nicht sehr erfreut über die Filmkritiker der «Strada», welche festgestellt hatten, daß sie eine Spitzenbegabung für die Komödie und ein Clowns-Gesicht besitze, da sie persönlich das ernste Drama weit vorziehe. Ebensowenig, daß man behauptet hatte, sie sei ein weiblicher Chaplin. Ihr Mann Fellini unterstütze sie dabei: «Chaplin ist immer polemisch, er ist gegen die Industrie oder das Geschäft oder gegen sonst etwas. Giulietta ist nichts dergleichen.»

Fellini wollte festgestellt haben, daß er früher Witzblatt-Zeichner und Bühnenmaler, sowie mit Rossellini zusammen Drehbuchautor war, niemals Schauspieler, mit Ausnahme einer kurzen Rolle als Pseudo-Heiliger in Rossellinis «Das Wunder». Er verteidigte bei dieser Gelegenheit Rossellini mit Nachdruck, der keineswegs erledigt sei. Daß es heute so scheine, sei Rossellinis Neigung zum Experiment zuzuschreiben, er sei ein edler Spürhund, der überall nach neuen Ideen

Bette Davis ist nach langer Krankheit wieder zum Film zurückgekehrt und hat sich erneut als große Künstlerin erwiesen, die mit großen Rollen überhäuft wird. Nach einem guten Anfang in der «Jungfräulichen Königin» dreht sie gegenwärtig «Storm Center», die Geschichte einer Bibliothekarin, die ein gefährliches Buch nicht herausgibt und einen Sturm entfesselt.

schnüffeln müsse, damit er nicht unglücklich werde. Er sei aber ein guter und zuverlässiger Freund.

Ueber die «Strada» erklärte er, der Film habe nur den erstaunlich geringen Betrag von 330 000 Franken gekostet, besonders wenig, weil die Arbeit oft unter der Ungunst der Witterung litt. Quinns und Baseharts, der beiden männlichen Hauptdarsteller, Dialoge seien von ihnen englisch gesprochen und nachträglich italienisch synchronisiert worden. Die beiden sprächen kein Wort italienisch und Giulietta kein Wort englisch. Aber da sie sehr simple Worte zu sprechen hatte, ging es trotzdem gut. Es erwies sich sogar wiederholt von Vorteil, wenn sie verwundert über das, was er sagte, auszusehen hatte.