media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Philipp Stiasny

Gut gebrüllt, Löwe! Le Giornate del Cinema Muto in Sacile, 11. bis 18. Oktober 2003

2003

https://doi.org/10.25969/mediarep/20979

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Stiasny, Philipp: Gut gebrüllt, Löwe! Le Giornate del Cinema Muto in Sacile, 11. bis 18. Oktober 2003. In: *Filmblatt*. Filmblatt 23, Jg. 8 (2003), Nr. 23, S. 26–29. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/20979.

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ deed.de Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:
https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de

Terms of use:
This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/deed.de License. For more information see:
https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

Gut gebrüllt, Löwe!

Le Giornate del Cinema Muto in Sacile, 11. bis 18. Oktober 2003

von Philipp Stiasny

Im Zeichen ferner Länder und fremder Kulturen und vor allem von Tigern und Elefanten, Affen und Löwen stand das 22. Stummfilm-Festival von Pordenone, das wieder einmal im kleinen Nachbarstädtchen Sacile Unterschlupf fand. Einen ersten Programmschwerpunkt bildeten die spektakulären Expeditionsfilme des Journalisten und Abenteurers Meriam C. Cooper (1893-1973) und des Kameramannes Ernest B. Schoedsack (1893-1979), die auf der Jagd nach neuen, noch nie auf der Leinwand gesehenen Bildern Afrika und Asien bereisten. Zugleich an Robert Flaherty anknüpfend und ihn hinter sich lassend, betrieben sie die konsequente Dramatisierung und Ästhetisierung ihrer durchaus dokumentarisch-reportagehaft angelegten Sujets. Dabei waren Purismus und Nüchternheit nicht die Sache von Cooper und Schoedsack, wie die Montage, die Texte der Zwischentitel bzw. der Toneinsatz sowie der häufige Griff zur Inszenierung von gefährlichen Situationen verraten. Ihr Weg führte sie von dokumentarischen Anfängen über einen überwiegend on location gedrehten Spielfilm hin zur reinen Studioproduktion: von *Grass: A Nation's Battle for Life* (1925) über *Chang* (1927) und *The Four Feathers* (1929) zum tricktechnischen Meisterwerk *King Kong* (1933), in dem die beiden Regisseure das Horrorgenre mit einer selbstironischen Referenz an die eigene Vergangenheit als Expeditionsfilmer verbinden.

Heute mögen die rustikale Moral nach dem Motto „Das Leben ist ein dauernder Überlebenskampf und kein Spaziergang" ebenso wie der rücksichtslose Umgang mit dem Leben wilder Tiere in den Werken von Cooper und Schoedsack befremdlich wirken. Gleichwohl steht neben dem Unbehagen über den kaum reflektierten und effektheischenden, kolonialistischen und rassistischen Blick die anhaltende Wirkungsmacht der Bilder. Ähnliches ist seitdem in unzähligen Expeditions- und Tierfilmen aufgetaucht, doch angesichts der Schönheit vor der Kamera wird die historische Faszinationskraft des Mediums, in die sich Bewunderung für die herausragende fotografische Qualität mischt, unmittelbar begreiflich. Das gilt auch für viele der anderen in Alaska, der Südsee oder in Ostafrika gedrehten Filme, die in Sacile im Programm mit Cooper und Schoedsack liefen: Sie erschlossen ein Genre, das auf ambivalente Weise um die technische Überlegenheit der westlichen Zivilisation ebenso wie um ihre Unheil und Verderben bringenden Einflüsse kreiste.

Dem Werk des russischen Schauspielers Ivan Mozhukin (auch Iwan Mosjukin oder Mosjoukine) war ein weiterer Schwerpunkt in Sacile gewidmet. Ab 1911 beim Film, machte sich Mozhukin (1889-1939) bald einen Namen als herausragender, äußerst vielseitiger Darsteller, erlangte aber den Höhepunkt seines

Ruhmes erst in Frankreich, wohin er nach der bolschewistischen Revolution emigrierte und wo er im Kreise der russischen Exilanten arbeitete. Ausgespart blieben bei der Retrospektive das kurze, unglückliche Intermezzo von Mozhukin in Hollywood und seine Ufa-Filme Ende der zwanziger Jahre.

In Frankreich entstanden die berühmtesten, allesamt sehr langen Filme von Mozhukin, darunter *Feu Mathias Pascal* (Marcel L'Herbier, 1925), *Michael Strogoff* (Viatcheslav Tourjansky, 1926) und *Casanova* (Alexandre Volkoff, 1927). Immer wieder kreisen diese Filme, an deren Drehbücher der Schauspieler oft selbst mitwirkte, um die zahlreichen Gesichter des Stars, der im selben Film in mehreren Rollen auftritt. Das Extrem erreichte Mozhukin in seinem zweiten selbst inszenierten, ziemlich verrückten und von der Avantgarde verehrten Werk *Le brasier ardent* (1923), in dem er allein zehn verschiedene Typen verkörpert.

Die Retrospektive erlaubte nun einen Vergleich der im zaristischen Russland und im Exil gedrehten Filme. Als wesentlicher Unterschied erwies sich das Repertoire des Schauspielers, der in Frankreich endlich seiner Neigung zur Verknüpfung von Komik, Tragik und Action sowie seiner Bewunderung für Chaplin und Fairbanks frönen durfte. Die düstere Konzentriertheit mancher russischer Filme – abgründig etwa *Otets Sergii* (1918) – weicht da gelegentlich dem Ausspielen einer atemberaubenden, freilich auch ermüdenden Virtuosität und dem Schauwert barocker Dekors.

Neben der alljährlichen Fortsetzung der Griffith-Retrospektive (diesmal alle Produktionen von 1913) lenkten in Sacile jeweils zwei Programme das Interesse auf bislang stark vernachlässigte Regionen: auf den Balkan, wo die Manaki-Brüder ab 1905 Aktualitäten drehten, sowie auf Thailand, wo das schmale Korpus von Stummfilmen seine Existenz besonders dem Enthusiasmus der Königsfamilie und dem Werbeetat der königlichen Eisenbahn verdankte.

Deutsche Produktionen bot das Programm nur am Rande. Vom berühmten, aber noch viel zu wenig erforschten sechsteiligen *Homunculus*-Film (Otto Rippert, 1916) war bis heute nur der vierte Teil gut bekannt, weshalb die Präsentation eines längeren, in Rochester umkopierten, mit fantastischen Farbeffekten versehenen Fragments (der von der Decla 1920 aus allen Teilen kompilierten Re-Release-Fassung) spannende Einblicke ermöglichte.

Nachvollziehbar werden nun Geburt bzw. Herstellung des künstlichen Menschen Homunculus im Labor sowie die Geschichte seines Schöpfers aus Teil 1. Auch vom übergreifendem Plot, der mit dem Tod des Homunculus endet, entsteht ein präziseres Bild, wobei der an einem orientalischen Hof spielende zweite Teil („Das geheimnisvolle Buch") etwas unverbunden im Werk steht. Deutlich wird nun auch die episodische Struktur des aufwändigen Films, dessen Machart – inklusive des Exotismus-Motivs und der Ortswechsel – sowohl für die Werke von Joe May und Fritz Lang als auch von Robert Reinert bedeutsam gewesen sein dürfte.

Einer der großen Kulturfilme der Ufa, *Wunder der Schöpfung* (Hanns Walter Kornblum, 1925), wurde vom Finnischen Filmarchiv restauriert. Eine Tour de Force von den Anfängen des Planeten Erde bis in die nahe Zukunft, vorgetragen im Stil einer Vorlesung, begleitet von eindrucksvollen Trickaufnahmen und gespielten Szenen und – nach dem Schreckbild der Vernichtung der Erde – ausklingend mit der rückwärts gerichteten Fantasie eines pflügenden Bauern auf eigner Scholle. So bieder vieles wirkte, so verblüffend und komisch waren doch einige visuelle Einfälle: trickanimierte Dinosaurier, Bilder einer Weltraum-Expedition, eine Landung auf dem Mond und fast schwerelos hüpfende Astronauten, schließlich der Untergang der Welt – ein mit ungeheuerem Aufwand produziertes film-, kultur- und bildungsgeschichtliches Kuriosum, dessen Wiederentdeckung lohnt.

Angst (Hans Steinhoff, 1928), entstanden nach einer Erzählung von Stefan Zweig, war nach *Nachtgestalten* (1929) im vergangenen Jahr die zweite Restaurierung eines Steinhoff-Films durch Horst Claus und das Bundesarchiv-Filmarchiv, die in Sacile zu sehen war. Auch dies ein routiniert gemachter Publikumsfilm, der keine großen Ambitionen hegt und dennoch als Beispiel für jene Art von Filmen von hoher Bedeutung ist, die nicht so sehr in Berlin, sondern in der Provinz mit gutem Erfolg liefen. Nachdem Horst Claus vor einigen Jahren bereits eine englische Fassung des Films in „Wiederentdeckt" präsentiert hatte [FILMBLATT 5, Herbst 1997], liegt jetzt auch eine längere Fassung mit deutschen Titeln vor.[1]

Daneben liefen auch zwei österreichische Produktionen, *Der Mandarin* (Fritz Freisler, 1918) und *Durch Afrika im Automobil* (Rudi Mayer, 1929). *Der Mandarin*, von dem ein längeres Fragment in Rochester restauriert wurde, wandelt das Faust-Motiv dahingehend ab, dass ein dekadenter Adliger einen Bund mit einem chinesischen Geist eingeht, der gewöhnlich in einer kleinen Porzellanfigur haust und erotische Erfolge garantiert. Als sich der Adlige aber mit dem Geist überwirft, treibt ihn jener in den Wahnsinn. Geschildert wird das in Form einer Rückblende aus dem Irrenhaus, wo der Wahnsinnige einem Schriftsteller von seinem Schicksal berichtet. Schizophrenie und Halluzinationen, Exotismus und Okkultismus bilden in *Der Mandarin* die motivischen Versatzstücke einer gediegenen Inszenierung mit gelungenen Trickaufnahmen.

Durch Afrika im Automobil reiht fotografisch vorzügliche Bilder von der Reise des Prinzen Ferdinand Liechtenstein und des Grafen László Almásy (dem späteren „Englischen Patienten") durch den Sudan und Ägypten aneinander, wobei sich die beiden jungen Männer vor allem als Großwildjäger hervortun. Die Zwischentitel lassen an der vermeintlichen technischen und geistigen,

[1] Ausführlich analysiert Horst Claus den Film in: Commerce, Culture, Continuity: Hans Steinhoff's ‚Mittelfilm'-Production of Stefan Zweig's *Angst* (1928). In: German Life and Letters, Bd. 56 (2003), Nr. 2, S. 117-131.

rassistisch geprägten Überlegenheit der westlichen Kultur keinen Zweifel.

Dass freilich auch mancher Zeitgenosse dem Gestus dieses und anderer Expeditionsfilme nur noch parodistisch begegnete, zeigte einer der hinreißend komischen britischen Animationsfilme mit Sid Griffiths' Straßenköter Jerry aus dem Vorprogramm in Sacile. Denn *A Very Jerry Expedition* (1926) dreht den Spieß um, der Jäger wird zum Gejagten und der stolze Löwe wirft am Ende dem Publikum den erbeuteten Kameramann zum visuellen Fraß vor.

Filmbeziehungen zwischen Spanien und Deutschland 1920-1939

Ein Archivbericht von Rolf Aurich

Im Politischen Archiv des Auswärtigen Amts (Berlin) liegen die Akten der deutschen Botschaft Madrid für die Jahre 1920 bis 1939. Darin finden sich zahlreiche Berichte zum Filmwesen (die in Teilen über die spanisch-deutschen Beziehungen hinausweisen). Dies ist bei den Akten der Zentrale des Auswärtigen Amtes (AA) überhaupt nicht der Fall und bei den Akten der übrigen Auslandsvertretungen nur lückenhaft. Zu welchen thematischen Schwerpunkten sind Informationen in diesen Akten versammelt?

Bereits zu Beginn der zwanziger Jahre versuchte man in Deutschland, sich fundiert über die spanische Filmproduktion zu informieren. Dazu diente ein Fragebogen, den die Deutsche Botschaft Madrid bearbeiten sollte. [B Madrid, Karton 550, Bd. 1] Offenbar waren deutsche Filmfirmen verstärkt daran interessiert, ihre Produktionen in Spanien zu verbreiten. In diesem Zusammenhang hatten auch Fragen nach Zustand und Entwicklung der Filmzensur in Spanien (seit 1912) große Bedeutung. Berichte zur Situation deutscher Filme in Spanien lieferte, so etwa im Sommer 1924, das Deutsche Generalkonsulat an die Botschaft in Madrid. Die Spitzenorganisation der deutschen Filmindustrie (SPIO) übergab im März 1926 einen umfangreichen Fragebogen (14 Seiten) an zahlreiche deutsche Botschaften, mit dem Informationen über das jeweils heimische Filmwesen beschafft werden sollten. [Karton 550, Bd. 2] Im einzelnen wurde nach folgenden Sachgebieten gefragt: Zensur, Jugendschutz, Kinderarbeit, Steuern, Einfuhr, Lichtspieltheater, Aufnahmen, Verleihbedingungen, Kinotechnik, Wirtschaftliche Vereinigungen der Filmindustrie und Kinotechnik-Produzenten, Arbeitnehmerorganisationen, Absatzmöglichkeiten und Literatur. Der Bund Deutscher Lehr- und Kulturfilmhersteller versandte gleichfalls einen Fragebogen entsprechend seinen Interessen. [ebd.]