

Verbundkatalog Kalliope

In: Sonntagsblatt. Nr. 5. 29.1.1967, S. 26

Sarah Bernhardt und das Schneewittchen.

Mann, Klaus

1967-01-29

Nutzungsbedingungen

Bei zahlreichen Dokumenten auf monacensia-digital.de sind die Urheberrechte bereits abgelaufen. Sie sind gemeinfrei und dürfen ohne weitere Rücksprache mit der Monacensia weiterverwendet werden.

Bei den Dokumenten, bei denen noch Urheberrechte bestehen, müssen für eine Weiterverwendung stets die Rechteinhaber*innen angefragt werden sowie eine Publikationsgenehmigung der Monacensia eingeholt werden. Das Zitatrecht bleibt hiervon unberührt.

Zur Erteilung einer Publikationserlaubnis wenden Sie sich bitte an:

Monacensia im Hildebrandhaus

Literaturarchiv

Adresse: Maria-Theresia-Straße 23, 81675 München

E-Mail: monacensia.literaturarchiv@muenchen.de

Terms of use

The copyrights for numerous documents on monacensia-digital.de have already expired. They are in the public domain and may be reused without further consultation with Monacensia. In the case of documents for which copyrights still exist, the copyright holders must always be contacted for further use and publication permission must be obtained from the Monacensia. The right to quote under copyright law remains unaffected by this. To obtain permission for publication, please contact:

Monacensia im Hildebrandhaus:

Literaturarchiv

Address: Maria-Theresia-Straße 23, 81675 München

E-Mail: monacensia.literaturarchiv@muenchen.de

DIE SONNTAGSBLATT SERIE

KLAUS MANN

SARAH BERNHARDT und das Schneewittchen

Begegnungen mit berühmten Zeitgenossen (III)

Vor einigen Monaten haben wir eine literarische Skizze aus dem Nachlaß von Klaus Mann gebracht, in der er Begegnungen mit Greta Garbo und Charlie Chaplin schilderte. Die Art und Weise, wie Klaus Mann berühmte Zeitgenossen, gleichsam in literarischen Momentaufnahmen, ins Bild bannt, hat bei unseren Lesern lebhaften Beifall gefunden. So spontan, impressionistisch, ja flüchtig diese essayistischen, feuilletonistischen Beobachtungen sind, die der hochbegabte älteste Sohn Thomas Manns nach dem ersten Eindruck niederschrieb, so endgültig erfassen sie Situation und Menschen, die wir oft nur aus der Perspektive der offiziellen Literaturgeschichte kennen. Martin Gregor Dellin wird 1968 in der Nymphenburger Verlagshandlung, München, die gesammelten Erzählungen und Essays von Klaus Mann, die in Deutschland noch zum Teil unbekannt sind, herausgeben. Wir drucken einige literarische Skizzen über berühmte und weniger prominente Zeitgenossen, denen Klaus Mann begegnet ist, mit freundlicher Genehmigung des Verlags und des Herausgebers erstmalig im SONNTAGSBLATT in einer Serie von vier Folgen ab.

Filme haben eine kurze Lebensdauer. Ein paar Wochen lang — oder höchstens während einiger Monate — werden sie von aller Welt gekannt, um dann von der Welt vergessen zu werden. Manchmal erinnern wir uns mit Wehmut an schöne Filme aus der guten stummen Zeit. „Die freudlose Gasse“ mit Asta Nielsen, Werner Krauß und mit einer Garbo, die noch etwas finster und unbefohlen wirkte. . . Die großen literarischen Experimente des stummen Films, die Nielsen als Hamlet, die Nielsen als Wedekind Lulu. Wie lange ist das her? Wer erinnert sich noch? Irgendwo muß es einen Filmfriedhof geben. Filmfriedhöfe gibt es sicherlich viele: Es sind alle die Orte, wo alte Filme vergessen werden und verstauben. Ich weiß aber nur von einem Filmmuseum, von einer Filmbibliothek. In New York hat man „The Museum of Modern Art Film Library“ eingerichtet; denn man ist nicht ohne Sinn fürs Historische in diesem Erdteil mit der kurzen Historie. Den Leuten hier imponiert alles, was die Patina des Vergangenen hat — und wenn es auch nur eine dreißig oder vierzig Jahre alte Patina ist. Ein Film aus dem Jahre 1893: Das ist wie ein Ungeheuer aus der Eiszeit. — Nicht ohne Feierlichkeit versammelt man sich eines Abends in den behaglichen Klubräumen des Filmhauses, um sich Ungeheuer solcher Art zu betrachten.

Es herrscht eine andächtige Stimmung, so wie wenn ein Künstler alte Musik auf den wunderbar schmalbrüstigen, edlen und unvollkommenen Instrumenten der verunklärten Epoche erklingen läßt. Sieh auf

denkt man zunächst: Das hat die Menschen dieser längst dahingegangenen Zeit zu rühren vermocht! Und: sieh an — denkt man später: Es rührt auch uns noch, es erregt auch uns noch. . . Die Menschen haben sich vielleicht gar nicht so sehr viel verändert.

Der Vorführung folgen Reden. Ein junger Mann mit Brille — Direktor des Museums — gibt erläuternde Berichte über seine Tätigkeit. Nach ihm spricht ein alter Herr aus Hollywood — ehrwürdiger Veteran der Filmindustrie. Von der frühen Zeit des Films plaudert er wie von einer herabischen Epoche. Da er drollige Anekdoten über die Zwischenfälle, auf die der stumme Film angewiesen war, zum Besten gibt, wirkt es, als erzähle er von jenen Tagen, da man in die Kinos noch mit Pfeif und Bogen zog, und über die Meere noch in Segelschiffen reiste. Der alte Herr spricht vorzüglich; überhaupt ist es bemerkenswert, wie diese Amerikaner öffentlich zu reden verstehen nachlässig, die Hände in den Taschen, dabei pointiert und mit gutem Sinn für komische wie für pathetische Wirkungen. Die Kunst des öffentlichen Redens ist hier fast ebenso allgemein wie im neuen Rudland, wo jeder Arbeiter zu ihr erzogen wird. . . Aber, ich wollte von den alten Filmen erzählen.

Die Entdeckung der Königin Mary von Schottland (Produced by the Edison Co.) stammt aus dem Jahre 1893. Der ganze Schrecken dauert höchstens zwei Minuten lang. Man sieht die arme Königin auf die Knie

sinken; man sieht einen Henker mit grüßlicher Gebärde das Beil schwingen. Dann fällt das Haupt des fürstlichen Opfers. Man sieht das Haupt wirklich fallen, es ist eine recht geübte und ziemlich grausige Trickaufnahme. Der Zuschauer sieht sich den krassen Vorgang an, wie eine bewegte Gruppe aus der Wachfiguren-Schreckenskammer. In der Tat ist der kleine Film „The Execution of Mary Queen of Scots“ eine Schaubudenangelegenheit. Etwas anderes war das Kino damals nicht und wollte es auch nicht sein.

Schaubudenangelegenheit — aber von der heutigen Sorte — ist auch der nächste Bildstreifen: „Wassertag aufregung“ (1895). Spielzeit: anderthalb oder zwei Minuten. Ein paar Weiber stehen bei ihren Waschtöpfen; ein kleiner Junge springt die Treppe herunter und stößt — nicht aus Ungeschicklichkeit, sondern aus munterer Bosheit — den Waschtrog um; die Weiber schlagen — halb jammernd, halb lachend — die Hände über den Köpfen zusammen. Aus kleinen Scherzen so harmloser Art entwickelte sich allmählich die große Filmkomödie. . .

Der nächste Film, der uns vorgeführt wird, ist aus dem Jahre 1902 und hat schon ganz anderen Rang. Er heißt „Die Reise zum Mond“ und ist inszeniert und ausgestaltet von Georges Méliès. Der Fortschritt von den zwei-Minuten-Scherzen zu Méliès' Filmphantasien ist erstaunlich. Der französische Regisseur antizipiert die Arbeiten seiner „surrealistischen“ Pariser Kollegen von heute; andererseits aber auch den Typus des großen utopisch-konstruktiven Films, mit dem Fritz Lang seine Welterfolge hatte. Mit einem bewundernswerten Instinkt erkennt dieser wirkliche Pionier der Filmkunst die spezifisch filmischen Möglichkeiten für das Phantastische und das Groteske. Méliès' kleiner Märchenfilm hat ganz die Atmosphäre eines intimen Pariser Spektakels um die Jahrhundertwende: Ballettmädchen tanzen und werfen Kußbälle, wenn das Projekt, in dem die Professoren mit komischen Blüten sitzen, zum Mond abgeschossen wird.

Auch am Ende gibt es gleich wieder Ballett — dort freilich einen Reigen von widrigen Mondteufeln, die sehr unheimlich hüpfen und springen und sich in Rauch und Flammen auflösen, wenn man ihnen einen leichten Schlag versetzt. Auf alle scheinwissenschaftlichen Effekte, die La Jodel-Verne wird konsequent verzichtet. Das Ganze ist heiter, leicht, witzig. Es ist ein reizender kleiner Film; er gehört zu den wenigen poetischen Filmen, die ich je gesehen habe.

Ganz und gar grotesk — aber unabdinglich grotesk — ist ein Pathéstreifen aus dem Jahre 1905: „Faust“. Hier erscheint der Held der deutschen Tragödie als ein jammervoller Rabbi — im Kaffan, mit spitzen Bart; und er leidet über die Qual des Zuehlens und Zuverschwagens wie ein Wucherer über das falsche Pfandstück, das man ihm gebracht. Gleich ist auch der Teufel da, und er ist ein fetter Balletttänzer, der die absurdesten Sprünge macht, und da er sich in einem Hund verwandelt, ist es nicht der Pudel, dessen Kern man kennt, sondern ein großer, treuerbiger Schäferhund. Am schäbsten wird es, wenn das Gretchen in Erscheinung tritt: Sie ist noch dicker als selbst Mephisto, aber natürlich viel tausendmal schöner. Man möchte gern das Schauspiel bis zum Ende sehen; leider bricht es ab, nachdem der alte Rabbi sich in einen schmalen Opernhelden in weißen Trikots verwandelt hat und nachdem der Böse, in einem Glorienschein aus bengalischen Flammen, in Gretchens Stube eingetreten ist, um dort das Kästchen mit Gesmilde zu deponieren.

Der „Faust“, über den wir so gern noch lange geredet hätten, bricht ab; die „Königin Elisabeth“ aber dürfen wir bis zum Ende sehen. Und das ist gut, denn die Königin Elisabeth ist keine andere als Sarah Bernhardt, und eben dieser Film — er stammt aus dem Jahre 1911 — ist es, der aus dem Kino zum erstenmal einen Ort machte, das ein antiständiger Amerikaner, aber sich zu schämen, betreten durfte. Der Ruhm der großen Sarah kam dieser neuen, zweifelhafte, noch nicht durchgesetzten Kunstart, dem Film, zugute. Der Film wurde plötzlich salonfähig, da die Bernhardt gerühmt hatte, zu filmen. — Und wie dankbar sind wir ihr dafür, daß sie es tat! Wir haben keine nicht gesehen, und die Dame nicht, nur sehen wir doch wenigstens — im Filmmuseum — den Schatzen der Sarah Bernhardt. Freilich: Es ist nur ein Schatten, der sich auf eine wunderbar übertriebene, hastige, beinahe zappelnde Art bewegt; und es fehlt die Stimme, und es fehlt der Blick — denn damals gab es ja noch keine Großaufnahmen. Aber manchmal meinen wir doch — an irgendeiner Geste, irgendeiner Haltung — diese Schauspielerin zu erkennen, von deren Kunst Generationen erschüttert waren. Manchmal plötzlich steht sie da wie eine Königin — und sie ist doch schon ziemlich dick, und wenn sie geht, bemerkt man, daß mit ihrem Bein etwas nicht in Ordnung ist. Selbst in der Todeszene — bei diesem mit naivem Raffinement arrangierten Schauspiel ihres Sterbens, rührt sie uns und erschreckt uns fast. Umgeben von ihren Damen steht sie vor einem Lager aus Polstern, die man zurechtgelegt hat, eignen zu dem Zweck, daß die Königin auf ihnen stirbt. Sie hebt die Arme, sie klagt, und dann stürzt sie hin — stürzt einfach hin wie ein gestalter Baum und ist tot. Aber tot ist sie nur vorübergehend, nur einige Sekunden lang; denn gleich steht sie wieder auf und verneigt sich lächelnd vor ihrem Publikum — verneigt sich lächelnd vor uns, die fünfzigjährigen Jahre später, den königlichen Akt ihres Sterbens bewundernd.

Der Film war reif, eine Kunst zu werden; denn die Sarah Bernhardt hatte gefilmt. — „Dieses ist meine einzige Chance, unsterblich zu werden“, sprach, als man sie aufforderte zu filmen, kokett die unsterbliche Sarah Bernhardt.

Hollywood hat seine Weinhautüberraschung. Nein, keine Überraschung einseitig; denn seit Jahren — buchstäblich: seit Jahren — erwartet man hier den

ersten großen, abendfüllenden Farbfilm von Walt Disney: „Snow White and the Seven Dwarfs“ — „Schneewittchen und die sieben Zwerge“.

Man muß es wissen: Dieser Walt Disney ist in den Vereinigten Staaten beinahe ebenso populär wie die Garbo, Chaplin oder der Präsident Roosevelt. Alle wissen: Disney ist der Mann, dem die Welt Mickey Mouse zu verdanken hat und Donald Duck, die schmatzende Ente, Disney ist der Meister des Trickfilms — eine große, eine legendäre Figur in Hollywood. Vor drei Jahren — so rühmt die Hollywood-publicity ihm nach — hatte er nur hundert Angestellte. Nun sind es schon siebenhundert. Dreihundertfünfundsechzig von diesen siebenhundert arbeiteten an seinem ersten abendfüllenden Film, dem „Schneewittchen“. Daß Disney öffentlich erklärt, er habe ebensoviel Personen beschäftigt wie das Jahr Tage hat, zeigt seinen Sinn fürs poetisch Pointierte. Emsig wie die Heizenmännchen — wie die sieben Zwerge — haben diese dreihundertfünfundsechzig an dem höchst originellen, teilweise zaubervollen Produkt, dem „Schneewittchen“, geschuftet. Sie haben volle drei Jahre gebraucht, um es fertigzustellen. Disneys Reklamemanager läßt uns wissen: Wenn ein einzelner Mann es unternehmen wollte, Walt Disneys ersten abendfüllenden Film allein zu vollenden, und wenn er genügend Talent hätte da zu tun: Er würde vielleicht dazu imstande sein, diese Aufgabe in ein wenig mehr als 230 Jahren zu erfüllen, bei einer Arbeitszeit von acht Stunden täglich, abzüglich zwei Wochen pro Jahr. — Sehr süßlich ausgerechnet, und vor allem gefüllt mir, daß man auch die Ferien — beschlossene Ferien freilich (und wir erfahren nicht, ob es sich um beabsichtigte oder unbeabsichtigte handelt) — für den imaginären Schwerarbeiter nicht vergessen hat. Aber diese drollig-pedantische Errechnung läßt immerhin imposante Schlüsse zu auf das ungeheure Maß an Arbeit, an handwerklich tüchtiger Leistung, das in diesem kindlich bunten Bildstreifen steckt. Die Farbe, die für diesen Film verwendet wurde — so erzählt uns der publicity-Statistiker — würde hinreichen, um zweiundzwanzig Fünfhunderttausend von oben bis unten auszumalen. Es gibt in diesem Schneewittchenfilm zweiundzwanzigtausend voneinander verschiedene gemalte Szenen. Der Film hat eine Million fünfundfünfzigtausend Dollar gekostet. Das sind Zahlen, vor denen der amerikanische Kinobesucher fromm erschauert. Warum? Wegen, daß sie auch uns beeindruckt: Das Maß an Energie und Mitteln, das auf ein solches Unternehmen verwendet wird, ist ungeheuerlich, ist gigantisch. Dabei verzichten die dreihundertfünfundsechzig Mitarbeiter, die dem Walt Disney die Realisierung seines märchenhaft-phantastischen Planes ermöglicht haben — und denen er, in seinem Vorwort ausdrücklich und herzlich Dank sagt — auf jeglichen Ruhm. Die Stimmen, mit denen die gezeichneten und gemalten Figuren — das süße Schneewittchen, die böse Königin, die Zwerge, der schöne Prinz — zum Publikum sprechen, sollen bekannten Schauspielern zugehören. Disney versagt es sich indessen, mit den Namen dieser Stars für sein Werk zu werben.

Das neue Schneewittchen — dem Kopf des Mr. Disney entpurrten wie die Göttin dem Kopf des Zeus — ist sehr lieblich und der Anteilnahme wert; höchst vernünftig ist es, zuzuschauen, wenn sie mit den ihr ergebenen Tieren des Waldes oder mit den sieben Zwergen ihr beschwermütiges Tipitachen hat. Von den sieben Zwergen hat jeder einzelne sein eigenes Gesicht, seine persönliche Mimik und Sprechweise. Es ist vielleicht festzustellen, daß alles, was mit den Zwergen zusammenhängt, was ihr Milieu und ihre Tätigkeit schildert, mit ein wenig zurecht der liebevollsten Sorgfalt ausgeführt ist. Die Zwergenepisode nimmt in der Komposition des Ganzen einen etwas zu breiten Raum ein; hier hat der Künstler Disney sich ins Detail verliebt. Überhaupt fehlt es nicht ganz an Längen — was bei einem ersten Experiment dieser Art wohl unvermeidlich ist. Und nur wieder aber kommen die reizenden, die eindrucksvollen Stellen, die Höhepunkte. Am vorzüglichsten gefügt scheint mir die fürchterliche Königin, die grauenvolle Stiefmutter. Ihre Hexenkünste vorm Spiegel oder im schaurigen Gewölbe — wenn sie sich in die garstige Alte verwandelt, die dem Prinzen den vergifteten Apfel anbietet; wird ihr größtes Ende dann, wenn die stürzenden Felsen sie endlich begraben und die widrigen Geier sich mit mörderischen Schnäbeln auf ihren Kadaver stürzen — das alles hat starken poetischen Reiz, hat die wirkliche romantische Faszination, die Atmosphäre des Märchens. Um solcher Szenen willen, um einiger Landschaften willen — ein nächtlicher Wald; ein Schloß im Nebel; die von Edelsteinen funkelnde Höhle, in der die Zwerge arbeiten — ist der Schneewittchenfilm wirklich beinahe als ein Kunstwerk zu bezeichnen. Er hat Witz und Musik; echte Schalkhaftigkeit, echte Ammut, veritables Grauen. Kinder, wenn sie ihn sehen, müssen gebannt und verzaubert sein; stellenweise sind es auch wir.

Übrigens bedenken wir die neuen Möglichkeiten, die unzähligen Perspektiven, die Disneys erster, langer Farbfilm eröffnet. In dieser Richtung, mit diesen Mitteln läßt sich weiterarbeiten — und Wirkungen ganz ungeahnter Art lassen sich da erreichen. Was für Landschaften gibt es da nicht zu entdecken: groteske, spukhafte, wilde, verwunschene Landschaften; E-T-A-Hoffmann-Landschaften, Kubin-Landschaften, surrealistische Gegenden. Ein farbiger Trickfilm wahrhaft großen Stils ließe sich vorstellen, ein magischer Film, etwas Überraschendes, geistig und artistisch Kühnes — ein Werk ist denkbar, neben dem unser „Schneewittchen“ dann freilich verblasst würde. Aber sogar, wenn es dann schon ein wenig verblaßt wäre, würde man sich immer noch mit einer freundlichen Wehmut seiner erinnern — so etwa, wie man sich des ersten Besuches in der Oper erinnert: Es wurde „Hänsel und Gretel“ gespielt — und man würde wohl sagen: „Weißt du, daß das Schneewittchen? Es war ja ein bißchen naiv. Aber es hat doch reizende Sachen darin gegeben. Die Zwerge — erinnerst du dich? Und die böse Stiefmutter, wie sie kreischte. . . Ja, ja, „Snow White and the Seven Dwarfs“.“



Sarah Bernhardt

Foto: Bödd. Verlag