

Günter Giesenfeld (Hg.)

Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 8: Der Stummfilm als Gesamtkunstwerk

1990

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2749>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Giesenfeld, Günter (Hg.): *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 8: Der Stummfilm als Gesamtkunstwerk* (1990). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2749>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

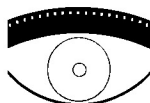
Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

AUGENBLICK



Der Stummfilm als Gesamtkunstwerk **8**

marburger

hefte

zur

medien-

wissenschaft

AUGEN-BLICK

MARBURGER HEFTE ZUR MEDIENWISSENSCHAFT

Heft 8

September 1990

Herausgegeben vom

Institut für Neuere deutsche Literatur
Philipps-Universität-Marburg

Redaktion:

Prof. Dr. Günter Giesenfeld

in Verbindung mit:

Dr. Jürgen Felix
Prof. Dr. Heinz-B. Heller
Prof. Dr. Thomas Koebner
Dr. Joachim Schmitt-Sasse
Prof. Dr. Wilhelm Solms
Prof. Dr. Guntram Vogt

ISSN 0179-255

Der Stummfilm als Gesamtkunstwerk

Titelbild:

Maria Paudler, Regisseur Guter und Chefkameramann Guido Seeber posieren in einer Drehpause für ein Scherzphoto "king of the studio". Dreharbeiten zum Film *Das närrische Glück* (1929, Produktion AAFA). Photo Sammlung Herbst

Zu den Autoren dieses Hefts:

Helmut H. Diederichs, geb. 1948, freier Filmjournalist in Frankfurt, Veröffentlichungen zum deutschen Film und zur Pressekonzentration, arbeitet an einer Habilitationsschrift über die Frühgeschichte deutscher Filmtheorie

Günter Giesenfeld, geb. 1938, Prof. für Literatur- und Medienwissenschaft in Marburg. Veröffentlichungen zur neueren deutschen Literatur, Filmgeschichte. Spiel- und Dokumentarfilme

Helmut Herbst, geb. 1934, Prof. für Filmregie an der Hochschule für Gestaltung in Offenbach. Veröffentlichungen zum deutschen Film. Dokumentarfilme

Peter Lähn, geb. 1956 Student der Kunstgeschichte in Marburg, arbeitet an einer Dissertation über Architektur im Stummfilm

Ulrich Rügner, geb. 1948, Promotion in Musikwissenschaft, Filmmusikkomponist und Stummfilm-Musikbegleiter in Frankfurt

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	5
Günter Giesenfeld: Ästhetisches Programm und soziale Utopie. Karl Freunds Gesamtkunstwerkkonzept	6
Helmut Herbst: Kameraarbeit in den zwanziger Jahren Über das Selbstverständnis der Stummfilmkameramänner	20
Helmut H. Diederichs Naturfilm als Gesamtkunstwerk Hermann Häfker und sein "Kinetographie"-Konzept	37
Peter Lähn: Filmschaffende und Filmarbeiter. Zur Geschichte der gewerkschaftlichen Organisierung der Filmindustrie	61
Ulrich Rügner Musikalische Illustration und Erzählform Musik im Stummfilmkino	76

Vorwort

Ursprünglich war es das Bewußtsein einer Ungerechtigkeit und Lücke in der Forschung zum deutschen Stummfilm, das uns bewegte, uns mit den Kameramännern und anderen "Technikern" zu beschäftigen: die mangelnde Beachtung der offensichtlichen Präsenz und des großen Einflusses der künstlerisch-technischen Mitarbeiter im Atelier bei der Herstellung gerade der berühmtesten klassischen Filme dieser Zeit.

Bei den Diskussionen eines Symposiums in Marburg, das im Dezember 1985 stattfand, erkannten wir, daß der Begriff des "Gesamtkunstwerks" im damaligen Selbstverständnis des künstlerisch-technischen Personals unterhalb der Ebene der Regisseure eine Idee der kollektiven Produktion beschrieb, die damals schon kaum noch der herrschenden Praxis entsprach.

Die meisten Beiträge des Symposiums sind inzwischen anderweitig veröffentlicht worden. Dieses Heft bietet neu geschriebene Studien, welche die Gesamtkunstwerk-Idee als den Versuch beschreiben, für das industrielle Medium Film (die Konzern-Kunst, wie man damals auch gelegentlich sagte) einen neuen Kunstbegriff zu entwickeln.

Neben Hermann Häfker, dem Kinotheoretiker im Umkreis der "Reformer", der aber auch Kinovorführungen organisierte, waren es vor allem die Kameramänner (es waren alles Männer), die solche Vorstellungen entwickelt und formuliert haben. Das entsprach ihrer ungleich gewichtigeren Stellung bei den Dreharbeiten im Vergleich zu heute. Bei ihnen wird auch eine weitere Komponente der Gesamtkunstwerk-Utopie deutlich: die Orientierung an fast mittelalterlich anmutenden "Werkstatt"-Vorstellungen, die allerdings nur die berühmtesten von ihnen tatsächlich - aber stets als abhängige Handwerker und nur manchmal als gesuchte Spezialisten - umsetzen konnten.

Allerdings sind solche Ideen, sosehr sie utopische Züge trügen, doch stark durch die Krise des deutschen Films geprägt, die seine Geschichte in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre bestimmte. Ein Beitrag zu den frühen Versuchen einer gewerkschaftlichen Organisierung des Filmpersonals macht noch deutlicher, wie sehr sie von der sozialen Not geprägt waren. Schließlich verweist der Aufsatz über die Stummfilmmusik auf ein Element des "Gesamtkunstwerks" Stummfilm, das sich erst in der Vorführung realisiert.

Günter Giesenfeld

Ästhetisches Programm und soziale Utopie. Karl Freunds Gesamtkunstwerkkonzept

'Gesamtkunstwerk' war in den filmtheoretischen und filmpolitischen Debatten der zwanziger Jahre ein gängiger Begriff, "mit dem wir den Film zu bezeichnen pflegen", wie es in der zeitgenössischen Diskussion heißt. In die filmgeschichtlichen Darstellungen über den deutschen Film dieser Zeit hat er als historisches Konzept aber kaum Eingang gefunden. Interessant ist, daß damals der uns aus einem ganz anderen Zusammenhang bekannte Begriff vor allem von Kinopraktikern verwendet und diskutiert worden ist. Das Zitat, das seine selbstverständliche Verwendung bestätigt, stammt denn auch aus einem Artikel in einer filmtechnischen Fachzeitschrift und ist von einem Kameramann geschrieben worden. Es lautet im Zusammenhang:

Der Begriff 'Gesamtkunstwerk', mit dem wir den Film zu bezeichnen gewohnt sind, bestimmt die Wege und die Mittel, durch welche die zeitlich nächstliegende Evolutionsphase der Kinematographie vorbereitet werden muß.¹

Karl Freund bezog sich mit der Verwendung dieses Begriffs auf Gedanken, die schon für das Kinomedium formuliert worden waren, noch ehe der Film erfunden war. Die Idee, daß es mit Hilfe der Photographie möglich sein würde, Bewegung, also das Leben selbst zu reproduzieren, war eines der wichtigsten Motive der Vorläufer-Erfinder, die an seiner Realisierung arbeiteten. Daß der Film somit nicht eine neue unter älteren gleichberechtigten Künsten sei, sondern etwas ganz anderes, war schon von den Pionieren des Kinos aus seinen gemeinsamen Wurzeln in der bildenden und der darstellenden Kunst abgeleitet und mit den Bedingungen seiner technischen und industriellen Produktionsweise begründet worden.

Diese ursprüngliche Idee von einer Über- oder Gesamtkunst Film war noch stark geprägt gewesen von Vorstellungen des 19. Jahrhunderts, wie sie etwa Richard Wagner für das Musikdrama entwickelt hatte. Danach sollte das Gesamtkunstwerk "jede Kunst in ihrer höchsten Fülle" enthalten (Wagner). Dies bedeutete zunächst eine Verwischung der Grenzen von

¹Karl Freund, in: *Filmtechnik*, 2/1926, S. 24

Genres und künstlerischen Disziplinen, und für die Oper, auf die Wagners Idee gerichtet war, eine stärkere Betonung der nicht-musikalischen Elemente, vor allem einen höheren Anspruch an die literarische Qualität des Librettos. Die bildende Kunst sollte durch die Bühnenausstattung und die Kostüme einbezogen werden.

Diese "absichtsvolle Vereinigung mehrerer, ja aller Künste in einem Universaldrama"² ist ihrerseits wiederum eine Konkretisierung romantischer Ideen von einer "progressiven Universalpoesie" (Friedrich Schlegel), bei der es ebenfalls darum ging, traditionelle Gattungsregeln außer Kraft zu setzen. Die in der Romantik theoretisch entwickelte Idee einer Verschmelzung von Kunst und Leben beeinflusste spätere Versuche von Theaterregisseuren und -autoren, alle Sinne des Publikums möglichst intensiv anzusprechen, so daß wenigstens für die Zeit einer Aufführung Kunst und Leben zusammenfallen sollten (Reinhard, Meierhold, Piscator). Diese praktischen Realisierungsversuche beruhten alle auf dem Prinzip der Kumulierung sonst einzeln angewandeter künstlerischer Mittel, um eine möglichst intensive, alle Sinne ansprechende Wirkung zu erzielen. Somit ist es nicht zufällig, daß dabei vor allem die darstellende Kunst des Theaters in der Form der Oper eine solche Möglichkeit zu bieten schien, und daß dann das Kino, in vieler Hinsicht ein Ableger und zugleich Nachfolger des Theaters, ganz natürlich als eine neue Möglichkeit der Verwirklichung dieses Ideals erscheinen mußte.

"Aus der Not der Zeit"

Karl Freunds Anspielung an eine so vornehme Tradition geschah in einer bestimmten Situation mit einer bestimmten Absicht. Sein Text ist eine Rede vor der Gründungsversammlung des "Klubs der Kameraleute Deutschlands", zu dessen Vorsitzendem er gerade gewählt worden war. 1926 ist diese Organisation "aus der Not der Zeit" entstanden, einer Zeit, in der der deutsche Film um sein künstlerisches und die deutsche Filmindustrie um ihr wirtschaftliches Überleben kämpften. Der deutsche Markt ist überschwemmt von amerikanischen Produktionen. Schlimmer noch ist der Einfluß auf die Produktionsmethoden, die die übermächtige Konkurrenz auch dem deutschen Film aufzwingt.

Das Verbandsorgan der Kameraleute, das sich als Sprachrohr aller Gruppen des technischen Personals (Beleuchter, Architekten, Geräteingenieure) versteht, aber auch Filmregisseure und -theoretiker zu

²Träger/Trommer in: Wörterbuch der Literaturwissenschaft, Leipzig 1986, S. 187

Wort kommen läßt³, belegt die sozialen Folgen dieser Krise in vielen Artikeln ausführlich.

In einem zentralen Leitartikel, erschienen im Januar 1930, "im Produktionsvakuum zwischen 'stumm' und 'tönend'" mit der Überschrift "Das sind Filmexistenzen" etwa heißt es:

"Der deutsche Filmkünstler ist Gelegenheitsarbeiter. Seine beschränkten Arbeitsmöglichkeiten werden noch gemindert durch eine ausländische Arbeitskonkurrenz im Lande. Sein zu geringes Einkommen wird durch Steuerabgabe, Berufsunkosten und Unregelmäßigkeit des Verdienstes unter das ihm gemäße Existenzminimum gebracht. Sozialhilfen fehlen."⁴

Durch etwa 20 prominente Schauspieler oder Regisseure (und vor allem durch Filme, die in einem märchenhaft idealisierten Film- oder Showmilieu spielen) wird das tatsächliche Bild der Lebenssituation des künstlerischen Personals der Filmindustrie in der Öffentlichkeit verfälscht. Die Wahrheit in Zahlen sieht anders aus:

Von den etwa 700 professionellen Filmschaffenden, deren Ausbildung durchschnittlich zehn bis zwanzig Jahre gedauert hat, haben nur etwa 45 feste oder als sicher geltende Stellen, genauer 20 Autoren, 8 Darsteller, 8 Kameraleute, 8 Architekten. Die übergroße Mehrzahl der Mitarbeiter unterhalb der Starebene lebt von "unberechenbaren fallweisen Engagements". Mit entsprechend niedriger Auslastung haben diese Künstler denn auch zu rechnen. Mittlere Darsteller sind etwa 60 Tage pro Jahr beschäftigt, Kameraleute 200, Architekten 150 Tage.

Ein Autor verkauft etwa ein bis zwei Manuskripte pro Jahr, ohne Garantie für die Verfilmung und entsprechende Möglichkeiten, sich einen Namen zu machen.⁵ Er hat nicht nur das Manuskript termingemäß abzuliefern, sondern muß auch "zu jeder gewünschten Tages- und Nachtzeit zu Besprechungen mit (...) Regisseuren, zur Kontrolle von Musterkopien, zur

³Die Zeitschrift *Filmtechnik* erschien 1925 bis 1942 und wechselte mehrmals ihren Namen. Im zweiten Jahrgang 1926 z. B. hieß sie *Filmtechnik & Filmindustrie*, ab 1930 monatlich wechselnd *Filmtechnik* und *Filmkunst*. Ich zitiere sie ungeachtet dessen als *Filmtechnik*. Verlagsort: Halle/Saale. Schriftleiter: Andor Kraszna-Krausz. Im ersten Heft vom 5.7.1925 wurden noch Guido Seeber und Konrad Wolter als Herausgeber genannt. Ihrem ursprünglichen Untertitel "Zeitschrift für alle industriellen, technischen und künstlerischen Fragen des gesamten Filmwesens", später: "Filmkunst, Filmtechnik, Filmindustrie" ist sie stets gerecht geworden, indem tatsächlich Artikel aus allen drei Gebieten in etwa gleicher Gewichtung erschienen. Bis 1933 war sie die Zeitschrift der gewerkschaftlich orientierten Filmkünstler und Filmarbeiter. Sie gibt deshalb ein umfassendes Bild der Diskussion. Es erscheint somit gerechtfertigt, sich für die vorliegende räumlich begrenzte Untersuchung auf sie als Quelle zu konzentrieren.

⁴*Filmtechnik*, 1/1930, S. 4ff.

⁵So wurden etwa in den Jahren nach der Inflation viele sog. "Kontingentfilme" gedreht, die nie in die Öffentlichkeit kamen.

Titelung und zu Besprechungen mit Stars, Produktionsleitern usw. zur Verfügung stehen". Autoren haben wie die meisten anderen nicht fest angestellten Filmarbeiter kein Anrecht auf Rente, auf Sozialleistungen und sind nicht in der Lage, eine Krankenkasse in Anspruch zu nehmen. Regisseure, die nicht zu den Prominenten⁶ zählen, drehen etwa einen bis zwei Filme pro Jahr, wobei von einer Drehzeit pro Film von durchschnittlich 20 Tagen auszugehen ist⁷.

Von den etwa 80 im Spielfilm arbeitenden Berliner Kameraleuten haben nur acht Jahresverträge, zehn weitere genießen eine gewisse Kontinuität der Anstellung durch produzierende Stammkunden. Der Kameramann hat seine gesamte Aufnahmeapparatur selbst zu stellen, deren Anschaffung und Unterhaltung etwa 60 % seines Einkommens in Anspruch nehmen. Bei den Filmarchitekten sind die Verhältnisse ähnlich: Von 70 in Berlin tätigen haben nur zehn eine feste oder als gesichert anzusehende Stellung. Die anderen arbeiten filmweise für etwa sechs bis acht Produktionen. In der Komparserie sind in Berlin für den Film etwa 1.500 bis 2.000 Menschen beschäftigt. Ein Teil davon sind Bühnenschauspieler, die die Zeit der Suche nach einem neuen Engagement überbrücken. Komparsen müssen ihre Garderobe selbst stellen, damit also überdurchschnittlich reich ausgestattet sein, wenn sie entsprechende Engagements haben wollen. Die Durchschnittsbeschäftigungsdauer liegt bei 100 Tagen pro Jahr, mit entsprechend ihrem minderwertigen künstlerischen Status niedrigem Lohn.

"Die Künstler und Praktiker des deutschen Films, die mit ihren Köpfen und Händen das bisher Erreichte aufbauten, insgesamt etwa 700 Manuskriptautoren, Musikautoren, Darsteller, Regisseure, Kameraleute, Architekten, leiden Not, verelenden, kämpfen zum größten Teil mit Nahrungsorgen."⁸

"Negativ und Positiv"

Karl Freund beschreibt in dem eingangs erwähnten Artikel, auf den ich zurückkommen will, die Krise als eine künstlerische, und es interessie-

⁶Prominent im Sinne von: über gute Beziehungen verfügend. Eine Liste der meistbeschäftigten Regisseure in den Jahren 1926-1928 enthält viele wenig bekannte Namen: Carl Boese, Wolfgang Neff, J. & L. Fleck, Georg Jacoby, Manfred Noa, Richard Oswald, Friedrich Zelnick, Carl Froehlich, Victor Janson, Erich Schönfelder, Jaap Speyer, Rudolf Walther-Fein. Diese inszenierten zwischen 10 und 17 Filmen in den drei Jahren. Nach einer Aufstellung aus *Filmtechnik* 18/1929, S. 394ff.

⁷Vgl. Guido Seeber: Kameraarbeit in Zahlen. In: *Filmtechnik* 6/1928, S. 95

⁸alle Zitate: *Filmtechnik*, 1/1930, S. 4ff.

ren ihn in diesem Zusammenhang vor allem ihre Auswirkungen auf die Arbeit des Kameramanns. Dessen Tätigkeit sieht er auf die Funktion eines Technikers oder Bastlers reduziert, im Studio sei der Kameramann ein "Lehrling ohne Meister".

"Er hat sich selbst auf das Niveau eines Feinmechaniker-Spezialisten degradiert und auch im besten Falle nicht über die Auffassung herausgekonnt, daß das Lösen immer komplizierterer technischer Probleme das einzig Seligmachende sei. Er hat in der talmudisch unfruchtbaren Tüftelei der Aufnahme-Mätzchen immer tiefer unterzugehen begonnen und ist jetzt wirklich schon im Begriff, seinem Beruf gegenüber einen trocken pseudowissenschaftlichen Standpunkt einzunehmen und jeden gefühlsmäßigen Zusammenhang mit ihm zu verlieren."

Dies habe seine Ursache vor allem in der Verbreitung amerikanischer dramaturgischer Konzepte, die allein auf Spannung und Tempo angelegte, äußerliche Handlungsmodelle auch den deutschen Produktionen aufnötigten. Dem stellt Freund das frühere Prinzip der inneren, absoluten Handlung gegenüber, die "rein durch Rhythmus des Bildausschnitts und der Szene (...) und durch die Dynamik der objektiven und subjektiven Aufnahmebewegung" entstanden sei und damit dem Kameramann einen großen Einfluß auf die Gestaltung erlaubt habe.

Für Freund ist die Lösung der künstlerischen Krise gleichzeitig ein Ansatzpunkt für einen Ausweg aus der wirtschaftlichen. In dem Streit zwischen den Profitinteressen der Produzenten und dem Selbstbestimmungsanspruch der Künstler faßt Freund das Gesamtkunstwerkkonzept sozial und fordert ein harmonisches Zusammenwirken von Kaufmann und Künstler. Denn "das bisherige Nebeneinander der kaufmännischen und künstlerischen Elemente des Films ist nämlich erschütternd unkaufmännisch und unkünstlerisch."⁹

Er greift damit einen Konflikt auf, der in der damaligen Diskussion ganz im Vordergrund stand. Kunst und Kommerz wurden darin allgemein als unvereinbare Gegensätze beschrieben und die Vorherrschaft der Produzenten als der Tod der Kunst.

"Film besteht aus Negativ und Positiv. Beim Negativ ist das Schwarze weiß, beim Positiv ist das Weiße schwarz.

Film besteht ferner aus Kunst und Geschäft. Bei der Kunst ist das Geschäft "wer weiß?", beim Geschäft ist die Kunst meistens negativ. (...)

Für das Geschäft existiert der Begriff Kunst nur als dekoratives Element - als Mittel zu Steuerermäßigungen und als Köder. Was soll auch dieses unbequeme, unkalkulierbare, ziffernmäßig nicht zu erfassende Etwas im Ge-

⁹Karl Freund, in: *Filmtechnik*, 2/1926, S. 23

schäftsgang einer Industrie, die es prinzipiell ablehnt, mit einer Rentabilität à la longue zu rechnen, und die ihrer ganzen Struktur nach nur existieren kann, wenn ihre Erzeugnisse sofort - fast wie durch Überrumpelung - geschluckt werden."¹¹

Den meisten Äußerungen in dieser Richtung ist zwar zu entnehmen, daß grundsätzlich von einem prinzipiell unvereinbaren Gegensatz ausgegangen wird - frei nach dem "Mahnenden Wort" von Jean-Jacques Rousseau, das Friedrich von Zglinicki an das Ende seines Buchs "Der Weg des Films" gesetzt hat:

"Alles ist gut, wie es der schaffende Geist des Menschen ersinnt, alles kann entarten unter der Zwecksetzung durch das geschäftliche Ziel."

Bei vielen ist aber demgegenüber die Hoffnung zu spüren, "à la longue" würde sich das Künstlerische auch als das auf dem Markt am besten Absetzbare erweisen. Diese Annahme eröffnet die Möglichkeit, den Kaufleuten Kooperationsangebote zu machen. Man wirft ihnen Kurzsichtigkeit auch in bezug auf ihre eigenen Interessen vor: wenn sie nur genug Geduld aufbrächten, bis der Publikumsgeschmack entsprechend ausgebildet sei, und bis dahin auch einige Verluste hinnähmen, dann könnten die feindlichen Lager zu einer für beide erfolgreichen Zusammenarbeit kommen.

Solche Aufrufe zur Einsicht an die Adresse der "Fabrikanten" waren offensichtlich von der nostalgischen Rückschau auf die Phase des deutschen Films geprägt, in der (zwischen 1913 und etwa 1920) ungeachtet der Kriegsergebnisse¹² künstlerische Experimente möglich und erfolgreich waren ("Kunstfilm", expressionistische Schule), bis durch die UFA-Großproduktionen à la *Madame Dubarry* der Ausstattungsfilm in den Vordergrund trat, ein Verdrängungsprozeß, der mit dem wachsenden Einfluß von Hollywood parallel lief und bis etwa 1925 dauerte.

In den Äußerungen von Vertretern derjenigen Künstler, die in dieser Zeit das Gesicht des deutschen Film prägten, der Architekten und Bühnenbildner, der Schauspieler und Autoren, wird dies als ein Enteignungsprozeß beschrieben:

"Es ist aber leider so, daß in diesem Kollektiv die Männer hinter der Kamera, in allem aber der Producer, mehr zu sagen haben als der Autor. Das ist zwangsläufig. Soll der Autor etwa im Atelier zwischen brennenden Lampen eine Szene, die sich gerade als leer erweist, stehenden Fußes noch einmal schreiben? Oder hat es schon einmal einen Autor gegeben, der verlan-

¹⁰Ebda., S. 22

¹¹Walter Ruttmann, Der isolierte Künstler, in: *Filmtechnik*, 25.5.1929, S. 218

¹²Im Gegenteil sogar begünstigt durch die Ausschaltung der ausländischen Konkurrenz im Krieg

gen durfte, daß eine verspielte Szene noch einmal gedreht wurde? Einen Autor, der zu verhindern imstande war, daß äußerliche Prunkszenen in seinen Film kamen, damit der Verleih höhere Preise erzielt? Es ist ja gar nicht sein Film, des Autors Film."¹³

Hans Brennerts Seufzer "man ruft einen Autor und macht ihn dann zum Industriearbeiter" beschreibt exakt das Lebens- und Arbeitsgefühl des künstlerisch-technischen Personals Ende der zwanziger Jahre angesichts der arroganten Repliken, die das ständige "Jammern" aus den Ateliers bei den Industriellen gelegentlich provoziert:

"Ich setze einmal voraus, der Fabrikant leiste bei dem Film wirklich nicht mehr, als daß er die lumpigen paar hunderttausend Mark riskiert. Haben Sie schon einmal daran gedacht, daß - täte er es nicht - Sie, verehrter Herr, und ihre sämtlichen Berufsgenossen überhaupt nicht in der Lage wären, Ihren künstlerischen Ambitionen auf dem Gebiet des Films Ausdruck zu geben? Haben Sie schon einmal daran gedacht, daß Sie Ihren guten Namen überhaupt nur dieser Kapitalhergabe durch den Produzenten verdanken, daß man ohne diese Investition möglicherweise von Ihrer Existenz bis heute nichts wüßte?"¹⁴

Da spricht eine Industrie, die gerade zweimal hintereinander den Offenbarungseid geleistet hat¹⁵. Ein Zusammengehen der Künstler und Filmarbeiter mit der Industrie zur Erarbeitung künstlerischer und wirtschaftlicher Konzepte für eine eigenständige Produktion, anstatt mehr als nötig die amerikanischen Muster zu reproduzieren, hätte auch eine patriotische Komponente gehabt. Dieser Gedanke wurde nur in Ansätzen gelegentlich in die Debatte geworfen, hat aber nie die Auseinandersetzungen beeinflußt.

Film als Abenteuer

Die Konzepte, die in den deutschen Ateliers und auf den Schreibtischen von Autoren und Regisseuren entwickelt wurden, konzentrierten sich vor allem auf standespolitische Aspekte und Forderungen. Freunds Vorschläge, in den Begriff des Gesamtkunstwerks projiziert, sind nicht frei von einer gewissen Naivität in bezug auf die Analyse der Interessenlage und beruhen auf der allgemein verbreiteten Kunstauffassung, daß das Gute, künstlerisch Hochstehende sich auch in der Massenkunst Film von selber durchsetzen werde. Wie Freund in diesem Zusammenhang die Gesamt-

¹³Hans Brennert, in: *Filmtechnik*, 19.4.1930, S. 6f.

¹⁴Ein Industrieller, zit. in: *Filmtechnik*, 20/1927, S. 357

¹⁵PARUFAMET-Abkommen 1925 und Auslieferung an den Hugenberg-Konzern 1927

kunstwerk-Idee als seriösen Bezugspunkt benutzt und für diesen Zweck neu definiert, bleibt von historischem Interesse.

Wir erhalten dabei nicht nur eine anschauliche Beschreibung von handwerklich geprägten Arbeitsverhältnissen, wie sie für die Frühphase des deutschen Kunstfilms angenommen werden können, sondern es wird auch eine künstlerische Kritik an der danach entwickelten UFA-Produktionspraxis formuliert.

Freunds Vorstellungen haben darüber hinaus auch einen historischen Bezugspunkt, wenn man sich vor Augen führt, wie ähnlich sie einem von Eduard Tissé, dem Kameramann Eisensteins, formulierten Kommentar anlässlich eines Hollywood-Besuchs sind:

"Ich bin begeistert von den großartigen technischen Leistungen, die hier auf allen Gebieten erreicht worden sind. Wir Russen werden daraus vieles lernen. Zu bedauern ist aber m.E., daß hier die Filmtechnik zum Selbstzweck geworden ist. Hinter den Bäumen ist der Wald nicht zu sehen. (...) Was für uns das Wesentlichste ist, fehlt: Es fehlt der Zusammenschluß aller dieser verschiedenen hervorragenden Leistungen zu einer geistigen Einheit. Das habe ich hier vermißt. Den alles verschmelzenden Grundton, der das Werk auf ein geistiges Niveau hebt. Deshalb hat mich "Metropolis" kalt gelassen."¹⁶

Das liest sich, wenn man von der Frage absieht, inwieweit es eine zutreffende Beschreibung der sowjetischen Praxis ist oder nicht, wie eine Konkretisierung von Freunds sozialer Utopie vom Gesamtkunstwerk. Es gibt aber, und zwar wohl mehrheitlich, in dieser Zeit andere Stimmen, die die Garantie für eine solche geistige Einheit im Film nur in der starken Regisseurspersönlichkeit sehen können. Lupu Pick formulierte die Alternative zu Freunds eher auf Kollektivität ausgerichteten Konzept so:

"Solange der Filmregisseur nicht die Verantwortlichkeit für sein Wirken allen anderen Interessen und Gesichtspunkten voranstellt, und solange die Überzeugung, daß er dies tun muß, nicht möglichst viele, am besten alle Filmregisseure erfüllt, solange wird der wertvolle deutsche Film nur eine Einzelercheinung, vielleicht sogar nur ein Zufall sein."¹⁷

Es war aber jedem Beobachter in der damaligen Krisenzeit klar, daß der grundsätzliche Konflikt in der Filmindustrie nicht durch einen Rückgriff auf das Konzept des individuellen schöpferischen Künstlers zu lösen sei. Zumindest müßte dieser Regisseur/Autor¹⁸ noch weitere, sehr prosai-

¹⁶Eduard Tissé, in: *Filmtechnik*, 6/1927, S. 102f.

¹⁷Lupu Pick, in: *Filmtechnik*, 8/1927, S. 139

¹⁸Nicht im Sinne des modernen Autorenfilms, dessen Konzept eine dualistische Aufteilung der Filmproduktion in "Kommerz" und "Kunst" bereits verinnerlicht

sche Qualifikationen aufweisen. Für Walter Ruttmann kann die "Versöhnung und Ausbalancierung von Kunst und Geschäft" nicht durch einen außerhalb stehenden Machtfaktor (den Staat oder einen Mäzen), aber auch nicht durch eine "Einheitsfront derer, die Kunst wollen und Kunst für nützlich halten" erfolgen. Wenigstens nicht in Deutschland, wo nach seiner Auffassung die Begabung fehlt, "gemeinsames Wollen expansiv nutzbar zu machen".

"So bleibt für uns nur die Hoffnung auf die Persönlichkeit, die stark genug ist, alle Kompromisse zu riskieren, ohne sich zu degradieren; auf die Persönlichkeit, die elastisch genug ist, sich bis ins Hauptquartier des Gegners durchzuschwindeln - um ihn zu überzeugen."¹⁹

Auch wenn dabei möglicherweise an Fritz Lang oder Erich Pommer gedacht worden sein mag, so gibt es keine konkreten Vorstellungen darüber, auf welche (hinterlistige?) Weise eine Persönlichkeit auch von ihrer Statur und ihrem Einfluß den "Gegner", das heißt die Industrie, dauerhaft davon überzeugen könnte, nun nur noch hochkünstlerische Filme zu produzieren. Und doch prägten das Bild vom durchsetzungsfähigen Über-Regisseur-Manager und die Hoffnung auf den natürlicherweise sich durchsetzenden guten Geschmack des Publikums sehr weitgehend die Vorstellungen darüber, wie der Film künstlerisch überleben könnte.

In der Praxis war allerdings die Erfahrung, daß sich die "Diktatur der Regisseure"²⁰ nicht bis in die Kontore der Kaufleute und Konzerne erstreckte - oder nur in begrenztem Maß, dann nämlich, wenn der Erfolg an der Kinokasse dem Regisseur recht gab -, oft genug gemacht worden. Diese Praxis war - in Modifizierung der genannten Vorstellungen - durch drei Elemente gekennzeichnet: Das Team bildete eine verschworene Einheit gegen die Finanziere, unterwarf sich in der Hoffnung, dadurch die Kraft der eigenen Seite vergrößern zu können, absolut dem Willen des Regisseurs. Dazu kam dann das einigende Gefühl, sein bestes für eine große Sache getan zu haben. Das Filmdrehen als Abenteuer, als ein Feldzug mit Soldaten, Offizieren und einem genialen Heerführer im Dienst der Kunst - es ist nicht auszuschließen, daß dieses Bild, das Tissé von den Produktionsbedingungen etwa bei Fritz Langs *Metropolis* zeichnete, die Praxis war, die diesem künstlerischen Konzept entsprach. Und doch hatte Tissé es als

¹⁹Walter Ruttmann: Der isolierte Künstler, in: *Filmtechnik*, 25.5.1929, S. 218

²⁰Eduard Tissé in: *Filmtechnik*, 6/1927, S. 102f.



ROBERT HERLTH: **DER KÜNSTLER UND DER KAUFMANN.**

aus: *Filmtechnik* 5/1930

Schreckensbild, als reine Vorherrschaft der Technik, der Ausstattung und der Millioneninvestitionen im Dienste einer scheinbaren großen Künstler-Energie gemeint, dem er die idealisierten kollektiven Produktionsbedingungen im russischen Revolutionsfilm (*Potemkin*) entgegensetzen wollte.

Gesamtkunstwerk: ein soziales Harmonisierungsmodell?

Dem feudalistisch anmutenden Bild vom Kampf mit fliegenden Fahnen hatte Karl Freund die Vorstellung von einer Art kreativer Besessenheit aller an einem Film Mitwirkenden entgegengesetzt, die allein im gemeinsamen Glauben an eine Aufgabe "von jeder Halbheit befreite Höchstleistungen" ermöglichen. Der leitende Impuls ist nicht die Verteidigung der Künstlergemeinschaft gegen das kunstfeindliche Imperium der Industrie. Für ihn ist der Kaufmann in die gemeinsame künstlerische Arbeit mit einzubeziehen. Das Gesamtkunstwerk entsteht aus dem

"Gemeinschaftsgeist, der die zahlreichen schöpferischen Faktoren eines solchen Gesamtprodukts, wie der Film eines ist, zu der subjektiven Einheitlichkeit eines einzigen, hinter seinem Werk geistig wahrnehmbaren Künstlers verschmelzen sollte."²¹

Hier wird die allgemeine Erkenntnis formuliert, daß der industriell hergestellte Film nicht mehr einen individuellen Autor haben kann, und aus einer durchaus konventionellen Perspektive beklagt, daß die Entscheidungsbefugnis bei der Produktion sich immer mehr auf die Produzenten und Geldgeber verlagert hat. Dennoch sieht er in ihnen nicht schlechthin die Feinde der Kunst. Freund's Haltung bezieht sich auf eine Produktionsweise, in der tendenziell nicht die starke Regisseurspersönlichkeit im Mittelpunkt stand, sondern die anteilige Kreativität mehrerer Personen und Künste unter Ausschluß des schädlichen Einflusses der Industrie zusammenkommen. Auch ihm scheinen dabei Filme wie *Der Golem*, *Das Cabinet des Dr. Caligari* und die Art, wie sie entstanden sind, vorgeschwebt zu haben.

Gleichzeitig ist dieses Konzept progressiv, denn es will nicht den individuellen Autor wieder einführen, und es nimmt den industriellen Charakter der Filmproduktion ernst. Erahnbar aus seinen Worten ist die Vorstellung eines kollektiven Autors. Zumindest versucht aber Freund, die für die kapitalistische Industrieproduktion typische Arbeitsteilung und die damit verbundene Zerstückelung der künstlerischen Verantwortung und Hierarchisierung der sozialen Beziehungen im Produktionsprozeß durch eine

²¹Karl Freund, in: *Filmtechnik*, 2/1926, S. 22

Neudefinition der kollektiven Produktion zu vermeiden. Ein filmisches Kunstwerk (und das kann für ihn nur ein Gesamtkunstwerk im von ihm verstandenen Sinn sein) entsteht nur, wenn sich künstlerische Fähigkeiten und Talente in den verschiedenen Disziplinen zur Produktion zusammenfinden: Die Künstler müssen zusammenkommen, nicht nur die Künste.

Die Finanzseite, im Produktionsprozeß meist durch den Produzenten oder, wie Freund häufig sagt, den Kaufmann vertreten, soll dabei in den künstlerischen Prozeß integriert werden. Freund behauptet sogar, dieses Modell sei nicht nur künstlerisch befriedigender, sondern auch wirtschaftlicher, es helfe Geld sparen: "Das bisherige Nebeneinander der kaufmännischen und künstlerischen Elemente des Films" sei nicht nur unkünstlerisch, sondern auch "erschütternd unkaufmännisch". Es aufzuheben läge im ureigensten Interesse des Kaufmanns:

"Seine rein wirtschaftlichen Interessen mahnen ihn doch schon, danach zu trachten, daß die einzelnen Vertreter seiner Arbeitssphäre beruflich und menschlich möglichst nahe zueinander kommen. Die Ersparnis-Vorteile einer eingearbeiteten Maschinerie sind doch sicher bedeutender als diejenigen, welche man gegenwärtig durch eine sorgfältig naive Auseinandertreibung von 'Cliques' erzielen zu können hofft, wobei man nur *ein* Resultat sicher erreicht - nämlich in jedem Sinn unfruchtbare, eitle und ewige Konkurrenzkämpfe im eigenen Lager".²²

Als Angebot zur Zusammenarbeit mit der Kapitaleseite, ohne Rücksicht auf die Erkenntnis, wie total das Abhängigkeitsverhältnis tatsächlich ist, wird Freunds harmonisierendes Konzept zunächst als Ausdruck einer (gewerkschafts)politischen Strategie zu werten sein. In der aktuellen filmtheoretischen Diskussion stellt es aber darüber hinaus einen interessanten Utopie-Entwurf dar.

Auch diese Dimension seines Gesamtkunstwerk-Konzepts enthält ein zeitgebundenes Element. Freund stellt sich bewußt gegen eine vorherrschend resignative Erkenntnis, die durch den damals geläufigen Satz: "Der Film ist ein Beispiel von Konzernkunst." auf den Begriff gebracht werden kann. Er stammt aus einem programmatischen Artikel von Klaus Pringsheim mit dem Titel "Kunst und Konzern", dessen wichtigste Passagen zitiert werden sollen.

"Konzernisierung ist die zeitgemäße und unausbleibliche Konsequenz der Industrialisierung, die Industrialisierung kommt von der Technisierung der Kunst, nämlich der Künste. Oder andersherum, chronologisch entwickelt: Die Technik hat sich der Kunst, die Industrie der Technik, der Konzernkapitalismus der Industrie bemächtigt. Wir haben technisierte Kunst, industrialisierte Technik, konzernierte Industrie; künstlerisch-technische Industrien, technisch-industrielle Konzerne. Die Kunst geht in der Technik, die Technik

²²Ebenda

in der Industrie, die Industrie im Konzern - und ohne Rest geht die Rechnung auf, daß die Kunst, wenn es so weitergeht, im Konzern rettungslos untergehen wird."²³

Auch Pringsheim sieht als erstes Indiz für diesen Untergang das Verschwinden der Instanz des Autors, des konkret greifbaren Verantwortlichen für das Produkt und seine Wirkung. An wen könnte sich etwa ein Kritiker wenden mit Einwänden, wer käme als greifbarer Adressat für Anregungen aus der Öffentlichkeit, etwa von den Rezipienten in Frage? Denn

"dieser Filmkutschaffende, diese kuriose Kunstverkörperung, dieser fiktive Kollektivkünstler trägt gemeinhin nicht den Namen eines Einzelnen, einer Person, gar einer Persönlichkeit, sondern einer Firma, eines Konzerns.

(...) Das eben ist das Grundübel - oder nennen wir es, weniger versöhnlich, das Grundgefährliche und wahrhaft Paradoxe aller kommenden Konzernkunst: daß ein Übermaß individueller und nur individuell tragbarer Kunstverantwortung auf ein Subjekt gehäuft wird, dessen Gesicht keine individuellen Züge verträgt, dessen Stärke - die Stärke des modernen Großbetriebs - immer eine Kraft der geistigen Neutralisierung und Nivellierung sein muß."²⁴

Als Lösungen läßt Pringsheim, eher in skeptischer Pflichterfüllung, die lang diskutierten Möglichkeiten Revue passieren: Mäzenatentum ("Schwächen des spleenigen Amerikaners, von denen der Deutsche sich frei weiß"), genossenschaftliche Organisation nach dem Vorbild von Buchgemeinschaften und Volksbühnen (dazu ist die Branche viel zu kapitalintensiv), Subventionen der öffentlichen Hand (in der Filmbranche bis jetzt unbekannt), kultureller Staatssozialismus ("solche Worte haben ihren Schrecken verloren").

Karl Freunds Konzept macht sich letztlich von solchen Rücksichten aufs Machbare frei. Er formuliert, nicht ohne Anspielungen auf solche Diskussionen:

"Man kann sich solche geistigen Konzerne von einem Autor, einem Regisseur, einem Maler²⁵ und einem Kameramann gedacht, ebenso innerhalb bestimmter Produktionsunternehmen wie auch absolut selbständig vorstellen."²⁶

²³Klaus Pringsheim, in: *Filmtechnik*, 1.11.1930, S. 6f. (Syntaktische Eigenheiten stammen aus dem Original)

²⁴Ebenda

²⁵Gemeint ist der Filmarchitekt ("Ich nenne ihn besser Maler.")

²⁶Karl Freund, in: *Filmtechnik*, 2/1926, S. 24

Schon allein, weil sie diesen schönen, zugleich paradoxen wie utopischen Begriff "geistiger Konzern" hervorgebracht haben, sind Freunds Überlegungen zum Gesamtkunstwerk bis heute bedenkenswert.

Helmut Herbst

Kameraarbeit in den zwanziger Jahren. Über das Selbstverständnis der Stummfilmkameramänner

Wenn es einen Begriff gibt, der das Selbstverständnis der Stummfilmkameramänner der zwanziger Jahre charakterisiert, dann ist es der des "Meisters". Ich will versuchen, ausgehend von diesem Begriff, einen Überblick über das damit verbundene Verständnis von Handwerk und Handwerkszeug zu geben und über die Rolle, die Kameramänner damals innerhalb eines Teams - oder sollten wir vielleicht sagen innerhalb einer Zunft? - spielten.

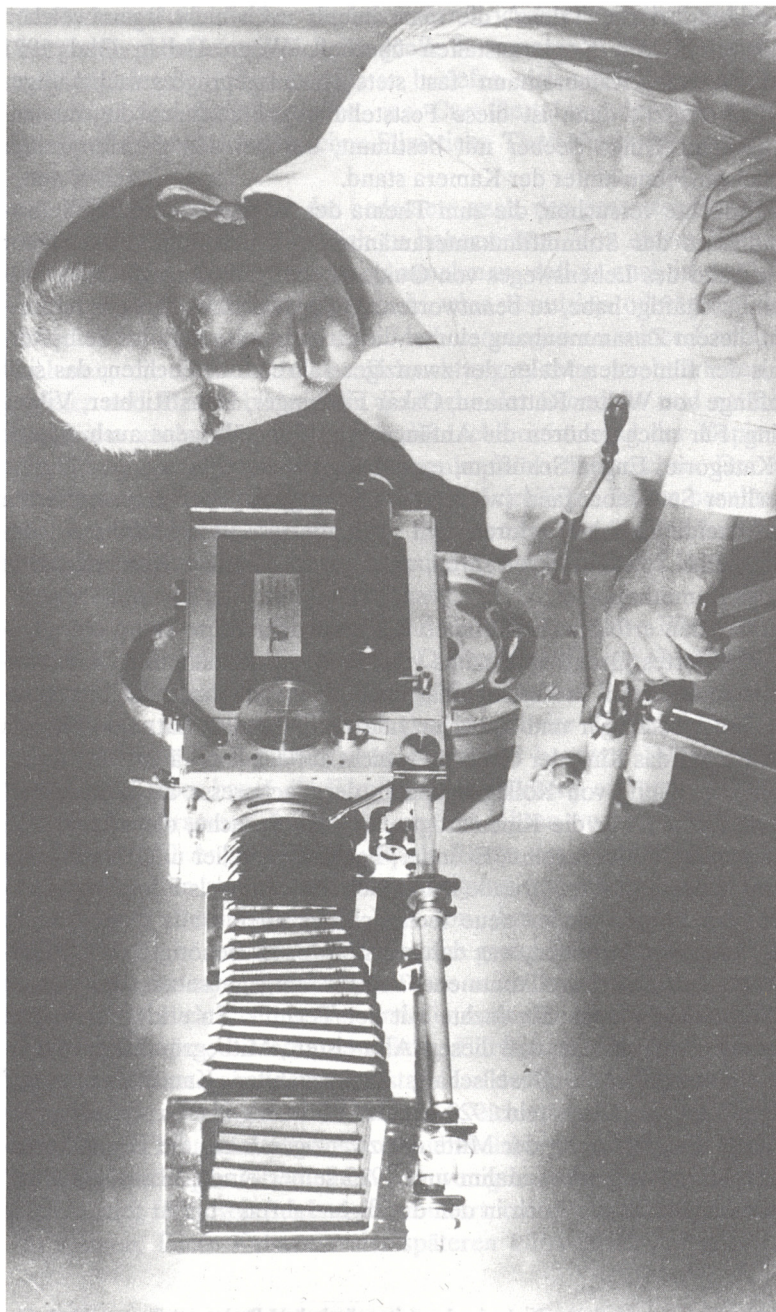
"Von 1928 bis 1937 war ich Assistent bei Eugen Schüfftan. Ich habe von ihm das wesentlichste für meinen Beruf gelernt. Er war ein großer Lehrmeister (...) Aus diesem Grund benutze ich oft noch primitive Verfahren oder auch ausgetüftelte filmische Methoden, die von der Tricktechnik der alten Meister der Kamera abgeleitet sind. Schüfftan war ein großer Meister des Filmtricks.¹

Meistens aber ist der Operateur ein williger und ergebener Helfer des Regisseurs, der fast stets ein ausgeprägtes fachmäßiges Ehrgefühl besitzt, das ihn dazu treibt, sich die Meisterschaft im Hantieren seines Instruments zu erwerben. Die gemeinsame Arbeit zwischen ihm und dem Regisseur ergibt sehr bald eine gegenseitige Anpassung,² so daß alle Verhandlungen sich auf ein Wort oder einen Wink beschränken.

Im Berlin der zwanziger Jahre galt neben so bekannten Stummfilmkameramännern wie Karl Freund, Günther Rittau, Carl Hoffmann, Fritz Arno Wagner und Eugen Schüfftan der aus Chemnitz stammende Guido Seeber als "Meister der Kamera". Eim "Meister der Kamera" zu sein, das hieß damals: für die schwierigsten Probleme der Filminszenierung künstlerisch-technische Lösungen bereithalten, die auf einem reichen Fundus eigener Erfahrungen beruhten; das hieß, das Handwerkszeug, die Kamera, blindlings zu beherrschen inclusive aller damals gebräuchlichen In-der-Kamera-Tricks; und das hieß nicht zuletzt: für jede Produktion in der Realisierung auch die kostengünstigste Lösung zu finden - und das waren eben

¹Henri Alekan in einem Interview mit Romain Geib in: *Kameramann* 37/1988 Heft 7

²Urban Gad aus *Der Film. Seine Mittel, seine Ziele*, Berlin 1921



Guido Seeber mit der von ihm bevorzugten Debie-Kamera vom Typ Parvo L. Mit dieser Kamera hat er alle Bildkombinationen (Trickaufnahmen) gemacht. Photo Stiftung deutsche Kinemathek

oft hochkomplizierte "Tricks", die man damals noch nicht irgendwelchen Spezialisten in den Kopieranstalten überließ. Wenn Urban Gad 1921 schreibt, daß der Kameramann "fast stets ein ausgeprägtes fachmäßiges Ehrgefühl besitzt", dann ist diese Feststellung sicher durch die Zusammenarbeit mit Guido Seeber mit bestimmt, der bei den meisten seiner Asta-Nielsen-Filme hinter der Kamera stand.

Ich möchte versuchen, die zum Thema des "Meisters" und des Selbstverständnisses der Stummfilmkameramänner auftauchenden Fragen, vor allem anhand des Lebensweges von Guido Seeber, mit dem ich mich ausführlich beschäftigt habe, zu beantworten. Außerdem ist es überaus interessant, in diesem Zusammenhang einmal die Arbeitsweise und das Selbstverständnis der filmenden Maler der zwanziger Jahre zu beleuchten, das sind die Anfänge von Walter Ruttmann, Oskar Fischinger, Hans Richter, Viking Eggeling. Für mich gehören die Anfänge Schüfftans übrigens auch eher in diese Kategorie. Eugen Schüfftan, expressionistischer Maler und Mitglied der Berliner Sezession, fand (wie Oskar Fischinger mit seiner patentierten Wachsschneidemaschine) durch ein patentiertes Trickverfahren, das Schüfftan'sche Spiegeltrickverfahren, zum professionellen Kino und zum Beruf des Kameramannes.

Hinter den erfolgreichen Filmen der zwanziger Jahre stand ein allgemein akzeptiertes Grundverständnis von "Professionalität", und dieses andere Verständnis von Professionalität im Film war es auch, das die Autofilmer der sechziger und siebziger Jahre so fasziniert hat, sie richteten ihren Blick auf das Kino der Großväter, nicht auf das der Väter.

Für den häufig von Kollegen und in der Fachpresse als "Altmeister" titulierten Seeber war die Kinematographie eine Sprache, die er seit 1898 als Filmpionier, Kameramann, Erfinder, Fachschriftsteller und Filmmacher universal beherrschte. Im Grunde hat er sich zeitlebens als Filmpionier verstanden, der immer wieder neue technische Probleme aus dem Weg zu räumen hatte, um zu sehen, was dahintersteckte. Er benötigte den Widerstand, den ihm eine unvollkommene Technik entgegengesetzte, um sich zu formulieren. Mehr noch: Er dachte mit der Technik. So erklärt sich auch die erstaunliche Tatsache, daß dieser "Altmeister", Mitbegründer der Deutschen Kinotechnischen Gesellschaft, hochbezahlter Kameramann und Trickspezialist, den Eisenstein 1929 in einer Widmung als "Großmeister des Trickfilms" titulierte, seit der Mitte der zwanziger Jahre die Herausforderung der Filmavantgarde annahm und 1925 selber einen "absoluten Film" schuf, den *Kipho-Film*³. Auch in den dreißiger Jahren - bis zu seinem Tode

³Unter dem Titel *Du mußt zur Kipho* in der zeitgenössischen Presse erwähnter Werbefilm von Seeber für den Besuch der Kino- und Photo-Ausstellung in Berlin 1925, von dem nur

1940 - war Guido Seeber als Leiter der Trickabteilung der UFA in Babelsberg aktiv. Und so wie sich der große Kameramann Henri Alekan auf seinen Meister Schüfftan beruft, so beriefen sich viele Kameramänner der zwanziger und dreißiger Jahre - u.a. Curt Oertel und der noch heute aktive große alte Mann des deutschen Filmtricks, Theo Nischwitz - auf ihren Meister Seeber.

Ein Meister zu sein, das bedeutete auch, den gesamten Fertigungsprozeß eines Filmes handwerklich zu beherrschen. Von einem Kameramann der zwanziger Jahre konnte man annehmen, daß er auch in der Lage war, seine Negative selbst zu entwickeln, eine Emulsion oder auch ein neues Objektiv zu testen, mechanische Verbesserungen an seiner Kamera vorzunehmen, die Effektivität des Beleuchtungssystems zu beurteilen, Schauspieler und Maskenbildner für die Farbe der Schminke und natürlich den Regisseur zu beraten, schließlich die Lichtbestimmung der Kopie und die Fertigung der sogenannten Premierenkopie zu überwachen. Der Ruf des "Altmeisters" Seeber in den zwanziger und dreißiger Jahren beruhte auf der Tatsache, daß er bereits einer der Filmpioniere vor der Jahrhundertwende gewesen war und seitdem die technische und ästhetische Entwicklung des neuen Mediums aktiv mitgestaltet hatte.

1907 war er Rohfilmprüfer und Berater der Astra-Film-Gesellschaft, einer Rohfilmfabrik, die mit der Deutschen Bioscop-Gesellschaft fusionierte. 1909 wurde der erste dreißigjährige Seeber Betriebsleiter der Bioscop. Wegen technischer Schwierigkeiten mit der Zelluloid-Unterlage gab man die Rohfilm-Fabrikation bald auf und benutzte Film von Eastman (Kodak). Seeber baute die Filmfabrik der Bioscop auf und war gleichzeitig ihr Chefkameramann. Innerhalb von fünf Jahren wuchs die Belegschaft von sechs auf 150 Angestellte. In dieser Phase des Übergangs von der rein handwerklichen zur industriellen Fertigung organisierte er die neuen arbeitsteiligen Betriebsabläufe. Das von ihm selbst noch universal beherrschte Know how zerlegte er in eine ganze Reihe neuer Berufe, ohne - und das ist das eigentlich Erstaunliche - selbst zum Manager zu werden. Er kaufte Bogenlichtscheinwerfer und die neuesten amerikanischen Quecksilberdampflampen, bildete Beleuchter, Entwickler, Kopierer, Kleberinnen, Chemiker, Kameralente aus und stand bei den meisten Filmen selbst hinter der Kamera. Im Spätherbst 1911 überwachte er auf dem Gelände einer ehemaligen Futtermittelfabrik in Neubabelsberg bei Potsdam den Bau des ersten ebenerdigen Glasateliers. Mit wenig Vertrauen in die Zukunft hatte man es mit Hilfe von Schrauben montiert, um es jederzeit wieder abbauen zu können. Diese Keimzelle der späteren UFA-Stadt, der größten Film-

stadt in Europa, steht heute noch fest verschraubt an ihrem alten Platz und wirkt weniger vernachlässigt als viele andere, jüngere Gebäude der DEFA-Studios. In einer alten Fabrikhalle daneben richtete Seeber in wenigen Monaten 1911 eine Filmkopieranstalt mit einer Tagesleistung von 15.000 Metern ein, die bald auf 30.000 Meter gesteigert wurde. Bereits die erste Serie der mit drei Akten (=ca. 900 m) für damalige Verhältnisse überlangen Asta-Nielsen-Filme wurde mit jeweils über hundert Kopien verbreitet.

Die Kameras

Im Jahre 1925 erschien ein Interview⁴, das A. Kossowsky mit Guido Seeber geführt hat, der sich damals auf dem Höhepunkt seiner Meisterschaft befand. Die in ihm enthaltenen Bemerkungen können als Ausgangspunkt meiner Überlegungen zum Zusammenhang von technischer Meisterschaft und künstlerischer Eigenart dienen und sind deshalb hier auszugsweise wiedergegeben:

A. Kossowsky: "Was halten Sie von der deutschen Apparatetechnik?"

G. Seeber: "Mangels Geld drehe ich mit einem Bamberg-Apparat⁵, also einer nachgebauten Debie, und nicht mit einer amerikanischen Bell & Howell (...) Uns fehlen leider sechs Kriegsjahre, in denen die Amerikaner ungeheuer viel unter Hinzuziehung wissenschaftlicher Prüfungsmethoden und eingehender Materialuntersuchungen hinzugelehrt haben. Wir können den Bell & Howell in Deutschland garnicht bauen, auch wenn wir die Lizenz bekämen, da für ihn eigene Werkzeugmaschinen existieren und er u.a. eine Hauptantriebswelle hat, die geradezu ein konstruktionstechnisches Kunstwerk dieser Maschinen darstellt. Der Mitchell, der neben dem Bell & Howell drüben das Feld behauptet und etwa 6.000 Dollar kostet, hat einen etwas komplizierteren Filmtransport (...) Für Tricks ist er geradezu ideal (...) Ich möchte noch erwähnen, daß der Mitchell keinen Tachometer hat, und ich selbst benutze auch keinen. Ich bin dafür, daß der Kameramann 'sich seine Spielfilmzene gefühlsmäßig zurechtdreht', und ich steigere oder mindere gern je nach Handlung der betreffenden Szene das Drehtempo. So habe ich z.B. einmal eine Jazzbandkapelle gedreht, deren Neger blitzartig in die Luft sprangen, aber ganz langsam gleichsam auf die Erde wieder 'niederschwebten'. Man muß eben auf der Kamera wie auf einem Instrument 'spielen' (...)"

A. Kossowsky: "Und wie beurteilen Sie die heutige Stellung des Kameramannes in der deutschen Aufnahmetechnik?"

⁴170 und 195/1925 des *Film-Kurier*

⁵Später in Askania umbenannt

G. Seeber: "Bei uns ist der Kameramann noch immer nicht, wie in Amerika, der 'king of the studio' (...) Der Dreher soll für seine Gage in den meisten Fällen einen hochwertigen und daher teuren Apparat mitbringen, er soll große praktische Erfahrung besitzen, sämtliche technischen Tricks beherrschen - aber er soll wenig Geld bekommen. Ein solches Sparen halte ich hinsichtlich der Tatsache, daß der Kameramann einen ganzen Film verderben kann, für größten Frevel. Natürlich muß man bei den ohnedies in Anbetracht unserer Wirtschaftslage teuren Filmen ökonomisch arbeiten (...)

Mich haben bei meinen Filmen immer technische Neuerungen besonders gereizt, und ich habe z.B. im 'Sommernachtstraum' viele Doppel- und Dreifachbelichtungen gemacht. Auch in den 'Lebenden Buddhas' habe ich von diesem Trick ausgiebig Verwendung gemacht, und Sie werden sich aus den von mir gedrehten Filmen ja wohl verschiedener solcher verblüffender Tricks erinnern. In Wirklichkeit sind sie sehr einfach, aber sie wollen wohl ersonnen und sauber durchgeführt sein."

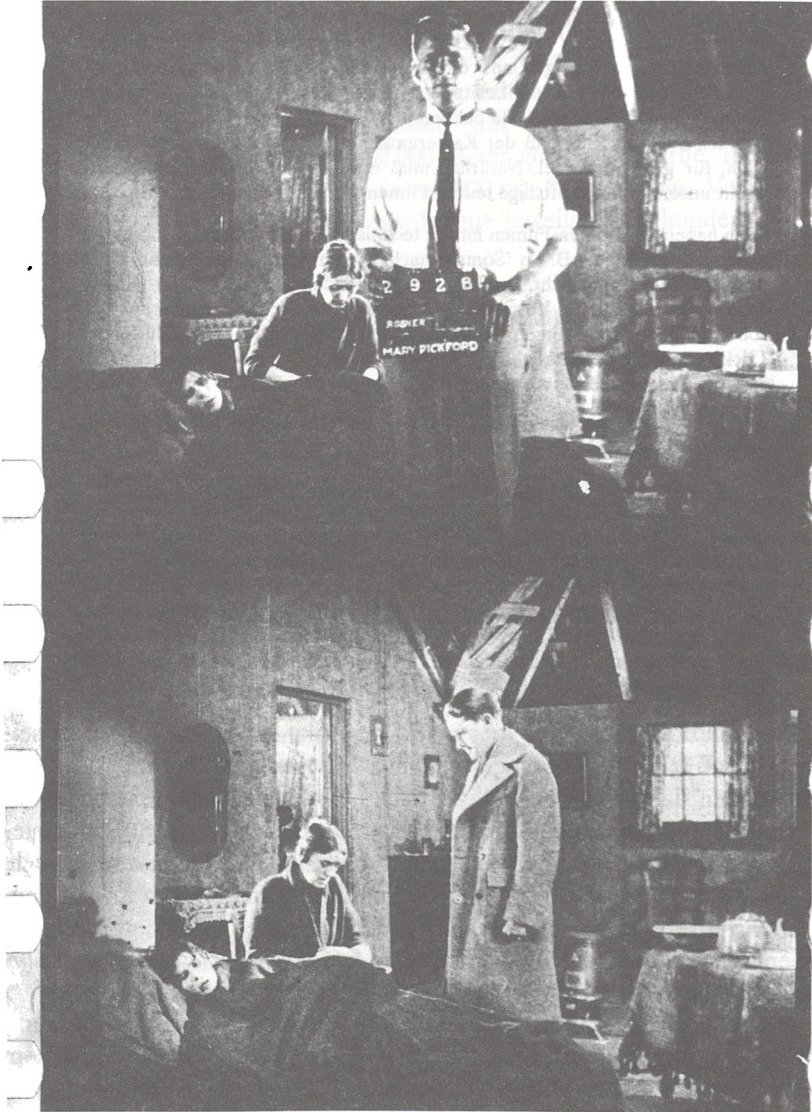
A. Kossowsky: "Und wie denken Sie über die Zukunft der deutschen Aufnahmetechnik?"

G. Seeber: "(...) Ich kann natürlich keine bestimmte Voraussage machen.

Aber zurückblickend auf meine lange Berufstätigkeit glaube ich, daß mit der künstlerischen Weiterentwicklung des deutschen Films auch eine außerordentlich verfeinerte Aufnahmetechnik Schritt halten muß. Hier können wir noch viel von Amerika lernen, und ich selbst würde gern studienhalber herübergehen. Aber nicht für immer; denn Deutschland scheint mir nach wie vor trotz aller filmtechnischen Rückständigigkeiten für die Gestaltung wirklich hochkünstlerischer Filme ausschlaggebend zu sein."

Anzumerken ist, daß Seeber nie in Amerika gewesen ist, aber in seinem Nachlaß fanden sich Hunderte kleiner Filmschnipsel mit drei oder vier Filmbildchen darauf, die er sich z.B. aus amerikanischen Filmen mit der Pickford (Kamera: Rosher) etc. besorgt hatte. Das war sein Studienmaterial, er hat sie mit der Lupe genauestens analysiert. Anzumerken ist auch, daß der deutsche Lichtstil, den Amerika dann mitsamt einigen Kameraleuten importierte, sich gerade in der Mitte der zwanziger Jahre herausbildete. Seeber hat daran z.B. mit Filmen wie *Die freudlose Gasse* (1925) und *Dirnentragödie* (1927) Anteil.

Kameras wurden in den zwanziger Jahren nicht von Verleihfirmen angeboten, sie waren meist im Besitz der Kameraleute, die sich mit dem Equipment vermieteten. Es gab kaum eine Kamera, die - besonders was das reichhaltige Zubehör von Vorsätzen vor dem Objektiv (auf der "optischen Bank") betraf - einer anderen glich. Viele Kameraleute hatten z.B. besondere Maskenhalter, Objektive und auch Spiegelsuchersysteme mit Parallaxenausgleich, die an der Kamera befestigt wurden. Es war durchaus üblich, daß sich Stummfilmkameramänner ihre kleinen Erfindungen und Verbesserungen sowie besondere Trickverfahren durch Patente schützen ließen. Andere hielten sie vor der Konkurrenz streng geheim.



Filmschnipsel aus Seebers Nachlaß. Photo Sammlung Herbst



Nicht verwendeter Filmrest aus dem *Kipho - Film* 1925. Dreifachbelichtung Photo Sammlung Herbst

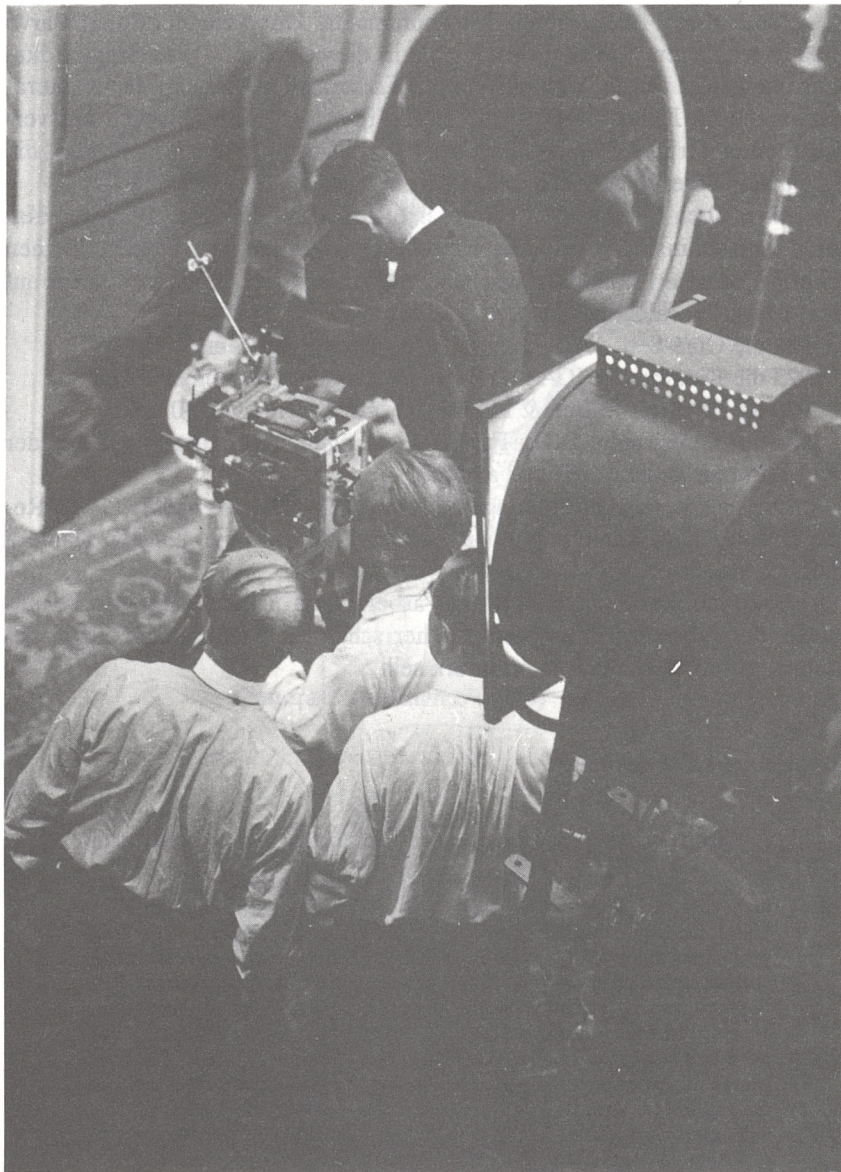
Als die Patentgebühren für Seeber Mitte der zwanziger Jahre langsam überhandnahmen, entschloß er sich, seine Ideen und Verbesserungsvorschläge in der Rubrik "Eine gute Idee" in der von ihm mitherausgebrachten Zeitschrift *Filmtechnik* zu veröffentlichen.

In-der-Kamera-Techniken als Spezialeffekte wie z.B. Überblendungen, Mehrfachbelichtungen mit und ohne Masken, Manipulation der Zeit, Einzelbildaufnahme, Stop-Trick gehörten damals zum Standardrepertoire der Stummfilmkameramänner. Es gab zwar auch dafür ausgesprochene Spezialisten wie eben Guido Seeber, Günther Rittau etc., aber gefordert waren sie von jedem Kameramann, den man verpflichtete.

Komplizierte Maskentricks und Mehrfachbelichtungen konnten nur mit der Hilfe von Kameras realisiert werden, die neben dem einfachen Transportgreifersystem noch ein zusätzliches System mit doppeltem Sperrgreifer besaßen, und das waren nach Lage der Dinge vor allem die französische Debrie, besonders die Parvo L (ab 1922), und die Bambergkamera (hier vor allem die Askania Z). Die Bell & Howell war z.B. in Frankreich, aber nicht in Deutschland im Einsatz, die Mitchell, soweit ich weiß, erstmals bei *Metropolis*. Der Debrie-Typ mit koaxialen Kassetten wurde nicht nur von der Bambergkamera übernommen, auch Ernemann baute mit der Ernemann-Debrie eine solche Kamera in Holzausführung - allerdings ohne Sperrgreifer. Mit einer solchen Kamera habe ich 1960 begonnen, Trickfilme herzustellen, wobei der fehlende Sperrgreifer mich schon sehr bald veranlaßte, zu einer Askania Z überzuwechseln. (Die war übrigens bis 1976 - nachgerüstet mit automatischer Schärfe und mit einem selbstgebauten Trickmotor - auf dem Tricktisch im Einsatz. Zur Zeit arbeiten mit ihr Studenten der Hochschule für Gestaltung, Offenbach.)

Seeber hat fast nur mit der Debrie gedreht. Man sieht sie auf allen Arbeitsphotos. Auch die hochkomplizierten Fünffach-Maskentricks aus dem Kipho-Film (1925) entstanden mit dieser Kamera. Eine Debrie Parvo L mit dem angebotenen Zeiss-Objektivsatz (Zeiss-Tessare in 12 Brennweiten: 28, 35, 50, 75, 90, 105, 120, 135, 150, 180, 210 und 50mm Makro), Stativen, Tuben, Irisblenden, Gaze- bzw. Filterträgern, Rotationsfilterhalterungen, Spezialsucher (mit Parallaxenausgleich und Mattscheibe), Werkzeugtasche, zusammenklappbarem Umroller etc. kostete in den zwanziger Jahren soviel wie eine kleine Villa im Grunewald. Das entspricht in etwa dem Gegenwert einer heutigen Moviecam mit Zeiss-Satz samt Dolly.

Es liegt auf der Hand, daß die Verwendung der Debrie Parvo mit ihrer eingebauten Überblendungsautomatik, den mit Hilfe eines Bajonettverschlusses sehr schnell zu wechselnden Objektiven - die Brennweiten bis 105 hatten eine eingebaute Schärfenkurve - und dem hervorragenden Bildstand etc. den Kamerastil der zwanziger Jahre geprägt hat.



Seeber dreht mit der Debie Parvo *Geheimnisse einer Seele*, Regie G. W. Pabst 1925/26. Photo Sammlung Herbst

Als mit dem Aufkommen des Tonfilms die Parvo von der Super-Parvo (300 m-Kassetten / in den Studios bis in die sechziger Jahre Standardkamera) abgelöst wurde, hielt sich dieser Kamerastil mit den In-der-Kamera-Techniken im Kulturfilm noch bis in die fünfziger Jahre, bis sich aus verschiedenen Gründen (Farbfilm, Beweglichkeit, optische Kopierung) die Arri auch in diesem Bereich endgültig durchsetzte.

Aber noch deutlicher wird dieser enge Zusammenhang zwischen Kamera und Filmstil, wenn man sich die Verwendung der neuen kleinen 35 mm-Federwerkskameras anschaut, die Anfang der zwanziger Jahre auf dem Markt erschienen:

- 1921 die Ciné-Sept von Debrie, Fassungsvermögen: 5 m,
- 1923 die Kinamo der ICA AG Dresden, Fassungsvermögen: 25 m,
- 1926 die Eyemo von Bell & Howell, Fassungsvermögen: 30 m,
- 1924 der Cinégraphie BOL, Fassungsvermögen: 10 m (der Vorläufer der 16 mm-Bolex 1929) und andere.

Die sehr kurzen Einstellungen aus dem Film *Dimenragödie* (1927, Regie: Bruno Rahn, Kamera: Seeber) sind z.B. nur mit einer solchen Kamera möglich gewesen.

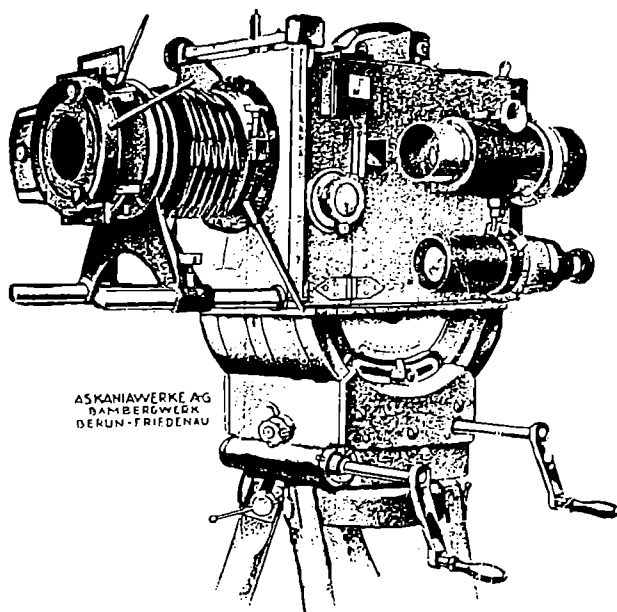
Und wie stark die unabhängig arbeitenden Filmmacher, die Avantgarde, der "absolute Film", von der herrschenden Kameratechnologie bestimmt waren, wird noch zu erläutern sein.

Rohfilm und Entwicklung

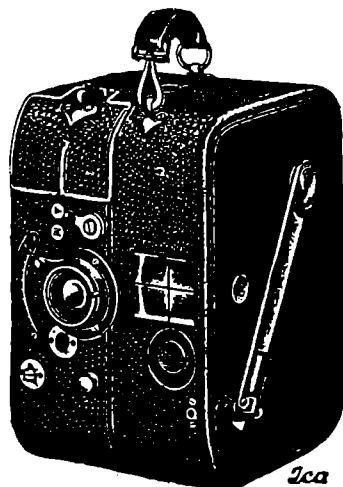
A. Kossowsky: "Und wie denken Sie über den Rohfilm und die Kopieranstalten?"

G. Seeber: "Ich sagte ja bereits, daß eine lange Reihe von Jahren der Praxis hinter mir liegt. Angefangen habe ich mit Aktualitäten, und ich hatte Gelegenheit, im Jahre 1907 bei Schleussner unter Lüppo-Cramer zwei Jahre lang chemische Erfahrungen über Rohfilmherstellung zu sammeln. Jeder Rohfilmfabrikant hat eigentlich ein schlechtes Gewissen, da seine Filmpackung Vertrauenssache ist. Bis auf gewisse Schönheitsfehler steht Kodak heute noch immer oben an (...). Die Genauigkeit des Kodak-Materials, das ja gegensätzlich zu unseren Negativen auf großen Trommeln und nicht auf Bändern gegossen wird, ist so groß, daß bei der Aufnahme mit scharfen Masken⁶ gearbeitet werden kann, ohne daß eine innere Bildbewegung entsteht (...). Aber das Agfa-Material ist ein sehr gleichwertiger Ersatz, und das Agfa-Rapid beinahe besser, da es feinkörniger als Kodak ist. Die Achillesferse des Films, die Perforationsfehler, ist bei uns immer noch nicht beseitigt, und oft enthält eine Büchse sehr zum Schreck des Drehers unperforiertes Material trotz der äußeren gegenteiligen Bezeichnung (...). Das Lignose-Material, des

⁶Z.B. bei der Parvo ins Bildfenster direkt einschiebbare Stahlmasken



Kamera ICA Kinamo (1923)



Kamera Askania (1927)

sen Hersteller sich bemühen, außerordentlich konkurrenzfähige Ware zu produzieren, ist zweifellos hochwertig, aber leider auch ungleich. Die Weiterentwicklung des Rohfilms scheint mir auf farbempfindliches⁷ Material hinzudrängen, wenngleich dieses wegen seiner tonwertreichtigen Aufnahmen und seiner Grünlicht- und veränderten Negativentwicklung noch immer das Schreckgespenst vieler Dreher und aller Kopieranstalten ist."

G. Seeber: "Über unsere deutschen Kopieranstalten läßt sich viel, sehr viel sagen. Es fehlen meist die wissenschaftlich durchgebildeten Fachleute an der Spitze, es fehlt die liebevolle Behandlung der Negative, die Zeit, das Geld, an dem hier an ganz falscher Stelle gespart wird. Die Rahmen müßten für kurze Negativstücke Verlängerungsholme haben, und niemals sollten Finger mit dem Negativ in Berührung kommen. Die Trennstifte sollten an der Seite oben wegen der entstehenden gefährlichen Luftblasen sein, und man sollte viel mehr als bisher Pinakrytol zur Vermeidung von Schleiern verwenden. Auch das Positiv müßte viel individueller behandelt werden, man sollte nicht alles mögliche zusammenhängend kopieren und nicht nur auf die Bildbewegung, sondern auch auf die Härte und Flauheit der Negative achten. Einzig und allein vorbildlich scheint mir in ihrem Entwicklungs- und Kopierverfahren die UFA mit ihren eigenen Betrieben zu sein, die eben ein Ideal für jeden Filmhersteller bedeuten. Ein guter Dreher macht selten gute photographische Aufnahmen, und die Negative müssen daher sehr individuell behandelt werden. Andererseits könnte man sehr gut nach Zerlegung der einzelnen Negative zum automatischen Betrieb nach meiner Meinung kommen, der rationeller ist, und vielleicht erfindet man noch Maschinen, die jede mechanische Beschädigung des Films durch Kratzer, Schrammen, Anstoßstellen usw. unmöglich machen."

Um die Mitte der zwanziger Jahre begann sich in der Labortechnik eine entscheidende Wende abzuzeichnen, der Übergang von der noch rein handwerklichen Entwicklung auf Holzrahmen und der Kopierung nach Sicht zu Durchlaufentwicklungsmaschinen und halb- bzw. vollautomatischen Kopiermaschinen mit Kerbenschaltung. Für die Stummfilmkamerateure galt die Durchlaufentwicklung als seelenlose Industrie-Entwicklung, hier war eine gefühlvolle individuelle Entwicklung der einzelnen Szenen, die man zu diesem Zweck bereits kurz nach der Belichtung in der Kamera durch Kerben, Einschnitte mit der Schere o.ä. voneinander trennte bzw. markierte, nicht mehr möglich. Wegen der immer noch großen Unterschiede in den Emulsions-Güssen eines Materials sowie der noch nicht möglichen genauen elektrischen Belichtungsermittlung war die Standardisierung des Entwicklungsprozesses noch problematisch.

Deswegen konnte sich die von den Geyer-Werken in Konkurrenz zu der halbautomatischen Debie-Matipo entwickelte, bereits lochstreifen-gesteuerte vollautomatische Geyer Type IV nur langsam durchsetzen, und noch bis nach dem zweiten Weltkrieg wurde die Rahmenentwicklung in

⁷Panchromatisches Material, seit ca. 1927

Berlin bei AFIFA praktiziert. Die Durchlaufentwicklung hatte damals noch einen entscheidenden Nachteil: Man regelte die Helligkeit der Lampe noch nicht durch ein zwischengeschaltetes Lochband oder einen Graufilter, sondern durch Veränderung der Lampenspannung, darum sieht man in Kopien aus dieser Zeit nach der Schnittstelle oft Helligkeitsveränderungen über ca. zwei bis drei Bilder. Die Perforierung des angelieferten 35 mm-Rohfilms, auch des für die Aufnahmekameras bestimmten Materials, erfolgte damals noch häufig in den Kopieranstalten und war oft Anlaß für Beschwerden - auch hier lieferte Geyer sehr gute Maschinen. Kameramänner, die im Ausland drehten, nahmen der Einfachheit halber meist ein kleines Entwicklungslabor, bestehend aus ein paar Holztrögen, Rahmen, evt. einer einfachen Kopiermaschine und einem Projektor, mit an den Drehort - und oft blieben die Geräte wegen der hohen Transportkosten nach Beendigung der Dreharbeiten dort zurück.

Guido Seeber verfuhr so bei den Dreharbeiten für den Asta-Nielsen-Film *Der Tod in Sevilla*, Robert Flaherty ähnlich bei *Moana* (1926) und *Man of Aran* (1934). Auch das Abziehen mit der Hilfe von Fußnummern war bereits eingeführt.

Die Umstellung von der arbeitsaufwendigen Rahmen- oder Rack-Entwicklung auf Durchlaufentwicklung hatte auch einschneidende Auswirkung auf die Belegschaften der Kopierbetriebe. Die Rahmenentwicklung mit den dadurch anfallenden kurzen Filmstreifen von max. 60 Metern hatte einem Heer von Kleberinnen Arbeit gegeben. Sie saßen an den Umrollern und mußten aus diesen kurzen Stücken nicht nur die Musterkopien, sondern auch Verleihkopien zusammensetzen. Das Tinten und das Tönen, die sog. "Virage" einzelner Filmstücke, verursachte da kaum zusätzlichen Aufwand, wenn die Verleihkopien der Filme z.B. aus 50 Einzelstücken zusammengesetzt wurden, wozu die oft malachitgrün eingefärbten Zwischentitel noch hinzuzurechnen waren. Der Umstellungsprozeß auf das automatische und halbautomatische Kopieren und Entwickeln ganzer Akte von damals 300 m Länge vollzog sich also recht langsam, parallel dazu verschwand die Technik der Virage.

Der absolute Film

Sehr zögernd akzeptierte die Filmindustrie sowohl die besonderen Aufnahmeverfahren erfinderischer Kameramänner als auch die abstrakten konstruktivistischen Filme der Berliner Maler. Ab 1925 wurde der zuerst nichtkommerzielle sog. "absolute Film" zunehmend vom Werbefilm integriert. Walter Ruttmann schuf 1923 die Falkentraum-Episode für Fritz Langs *Nibelungen*, 1924 abstrakte Sequenzen für den leider verschollenen

Wegener-Film *Lebende Buddhas* und mehrere Werbefilme für das Pirschewer-Studio, Oskar Fischinger 1929 realisierte Spezial-Effekte für Fritz Langs *Frau im Mond* und mehrere Werbefilme, Hans Richter drehte nach 1925 Werbefilme und Teile für Kinofilme etc.p.p. Im Berlin der zwanziger Jahre herrschte ein Film-Klima, das auch dem Experiment und der Forschung zugutekam. So wie die Presse der Tätigkeit der "Meister der Kurbel" Tribut zollte, so war sie auch bereit, die "originellen Erfindungen" der Lotte Reiniger und der filmenden Maler-Kollegen zu würdigen. Die Berliner Avantgarde war zu Beginn der zwanziger Jahre ausschließlich von den Ideen einer synthetischen Filmarbeit fasziniert, sie schuf ihre neuartigen abstrakten Filme mit den Mitteln des Animationsfilms und benötigte dazu mehr oder weniger professionelle Kameras. So gelang es Eggeling, die Berliner Bamberg-Werke für seine abstrakten Zeichentrickfilme zu interessieren. Sie stellten ihm kostenlos jeweils die neuesten Modelle ihrer Askania-Kameras zur Verfügung und waren stets bereit, auftretende technische Mängel zu beseitigen, nur den Operateur hatte er zu bezahlen.

Hans Richter bediente seine Ernemann-Kamera selbst und erfand einen einfachen Kunstgriff, um die Einergang-Handkurbel einigermaßen gleichmäßig drehen zu können: Er befestigte eine Fahrradluftpumpe an der Kurbel.

Unter den kleinen Federwerkskameras für den 35 mm-Film war die Kinamo führend. Der holländische Photographensohn Joris Ivens drehte 1927/28 in Rotterdam mit ihr seinen ersten Film. Er berichtet:

"Die Kinamo ist eine automatische Handkamera mit einem Magazin von 25 m 35 mm-Film. Ich hatte in der Konstruktionsabteilung der ICA-Werke an diesem Modell gearbeitet, und von Prof. Goldberg, dem Erfinder dieses praktischen kleinen Instruments, hatte ich all seine Fehler und Schwächen gelernt, so daß, als ich die Kinamo mit zur Brücke nahm, sie bereits ein alter Freund von mir war (...) Nachts entwickelte ich die Negative selbst mit einem 100 Fuß-Rahmen."⁸

Die Frankfurter Malerin Ella Bergmann-Michel drehte mit der Kinamo, die ihr Ivens empfohlen hatte, zwischen 1929 und 1933 soziale Dokumentationen, z.B. *Fliegende Händler*. Auch in Dziga Vertovs berühmten Film *Der Mann mit der Kamera* sind einige Sequenzen mit der Kinamo gefilmt worden, die mit der Debrise Parvo L, die als Hauptdarstellerin den Film beherrscht, nicht möglich gewesen wären. Wir können die Kinamo auf einigen Kadern des Films in der Hand des Kameramannes Boris Kaufmann entdecken.

⁸Staatliches Filmarchiv der DDR (Hrsg.): Joris Ivens zu seinem 65. Geburtstag, Berlin 1963, S. 252f.

Der enge Zusammenhang zwischen Filmstil und Kameratechnologie läßt sich gerade bei den unabhängig arbeitenden Filmmachern in den zwanziger Jahren und danach anhand einzelner Filme nachweisen, so auch in den Dokumentarfilmen von Ivens (*Regen, Spanish Earth* etc.). So ist die Länge eines Federwerksaufzuges bei der Kinamo und der Bell & Howell-Eyemo bestimmend für den Montagerhythmus, hinzu kommen Gewicht, d.h. Beweglichkeit und Größe der Kamera, Objektive, Suchersystem (Newton-Sucher o.ä.), Stativgebundenheit. Bei anderen Kameras sind es wieder andere Charakteristika, die den Filmstil bestimmen. Im sogenannten Experimentalfilm liegen diese Fakten in den Filmen und dem dabei verwandten Handlungswerkzeug offen zutage. So gäbe es wahrscheinlich ohne die 16 mm-Bolex kein New American Cinema, jedenfalls sähen die Filme ganz anders aus.

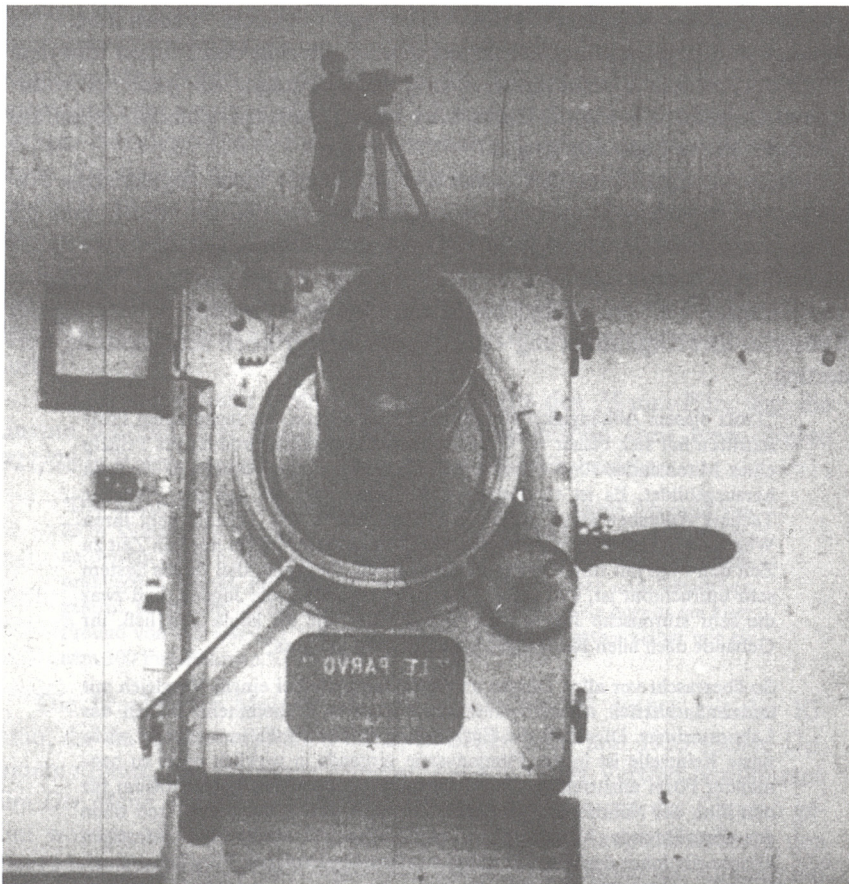
Den Avantgardisten der zwanziger Jahre war diese gegenseitige Abhängigkeit zwischen Handwerkszeug und Filmstil völlig bewußt, und ich möchte mit einem längeren Zitat von Walter Ruttmann aus dem Jahre 1930 schließen, in dem er ein Film-Laboratorium fordert, in dem sich Techniker und Künstler gleichberechtigt begegnen, eine heute - beim Übergang der Künste in ihre Digitalisierung - ganz gewiß immer noch sehr aktuelle Forderung.

"Trotz diesem Abhängigkeitsverhältnis des Films von den technischen Fortschritten hat sich bisher im Grunde noch kein wirklich produktives Prinzip eines Miteinander- und Füreinanderarbeitens zwischen Film und Technik herausgebildet. Es ist sonderbarerweise keineswegs so, daß der Film der Technik Aufgaben stellt, die diese zu lösen hätte. Die Technik geht ihren Weg fast vollkommen getrennt und begnadet gewissermaßen nur von Zeit zu Zeit den Film mit ihren Früchten. Es liegt auf der Hand, daß dieses System sehr unfruchtbar ist, und zu erklären ist es nur durch die Jugend, und zwar die sehr stürmische Jugend der Filmindustrie, die ihr keine Zeit ließ, ihr Gebäude nach allen Richtungen hin solid zu fundieren.

So überrascht vor allen Dingen an dieser Industrie bei einem Vergleich mit andern Industrien und Fabrikationszweigen das vollkommene Fehlen des Laboratoriums. Diese für die Entwicklung eines Fabrikationsgebietes wichtigste Keimzelle ist in der Filmindustrie nirgends in wirklich ernst zu nehmender Form anzutreffen. Und doch wäre gerade dieses Laboratorium für den Film der Nährboden, auf dem er sich selbst heraus und ohne das fortwährende Angewiesensein auf außen entwickeln und befestigen könnte. Es lohnt deshalb, die Möglichkeiten eines solchen Film-Laboratoriums genauer zu untersuchen.

Es wäre nicht etwa Aufgabe dieses Laboratoriums, die Verbesserung und Erweiterung der Apparaturen zu studieren. Das ist eine Angelegenheit der technischen Industrien, mit der sich der Film nicht zu beschweren braucht. Wohl aber müßte hier eine Versuchs- und Untersuchungswerkstätte geschaffen werden, in der das Ausdrucksmittel 'Film' von allen Seiten her und nach allen Seiten hin auf seine Entwicklungsmöglichkeiten geprüft wird. Ein Treffpunkt sollte entstehen, an dem sich die Wünsche der produktiv

Filmschaffenden mit den Vorschlägen der Technik begegnen, etwa in der Weise, daß der schöpferische Künstler der Technik sagen kann: dies und das schwebt mir vor, ich kann es mit dem vorhandenen Handwerkszeug nicht ausführen - kannst du mir das dazu notwendige Mittel bauen - und daß umgekehrt die Technik dem Künstler sagt: dies und das könnte ich konstruieren - hast du Verwendung dafür? Ein solches aktives Sammelbecken der künstlerischen Wünsche und der technischen Vorschläge müßte aber vor allen Dingen das enorm wichtige positive Resultat einer Sichtbarmachung der Begabungen haben."⁹



Mit dieser Einstellung beginnt Dsiga Vertovs Film *Der Mann mit der Kamera* (1929). Die Debie Parvo ist die Hauptdarstellerin des Films. Photo Sammlung Herbst

⁹Walter Ruttmann Aus: 'Kunst und Technik', hg. von Leo Kestenberg, Wegweiser-Verlag, Berlin 1930

Helmut H. Diederichs

Naturfilm als Gesamtkunstwerk. Hermann Häfker und sein "Kinetographie"-Konzept

Es gibt eine ganze Reihe von Gründen, die es rechtfertigen, den Schriftsteller und Journalisten Hermann Häfker¹ aus der Vielzahl der Kinoreformer, ja auch aus der kleinen Gruppe der Kinoreform-Theoretiker hervorzuheben. Mit Recht nannte ihn Stein 1915 "den gegenwärtig in der Kinoreform unstreitig führenden Schriftsteller"². Als praktischer Reformers gehörte Häfker, mit seinem Verein "Bild und Wort", zu den ersten, die konkrete Versuche unternahmen, das, was sie sich unter einer Besserung des Kinematographenwesens vorstellten, auch zu realisieren. Als Theoretiker und Publizist übertraf er - mit drei Büchern und Dutzenden von Artikeln, Aufsätzen, Broschüren - alle seine Kinoreform-Kollegen nicht nur an Quantität³, sondern legte als einziger so etwas wie eine ästhetische Theorie der Kinoreform vor. Belieben es die Hellwig, Schultze, Sellmann und Lange bei der mehr oder weniger ausführlich begründeten Verurteilung der "Schundfilms", entwarf Häfker darüber hinaus ein vollständiges Gegenmodell zur herrschenden "Geschäftsorganisation" der Kinematographie, das er "Kinetographie" nannte. Damit ist angedeutet, daß Häfker mit dem "Spielfilm" nichts im Sinn hatte - obwohl er wahrscheinlich der Schöpfer dieses Begriffes ist.⁴ Wo andere Kinoreform-Theoretiker allenfalls ihre Vorliebe für "Naturfilme" formulierten, finden sich bei Häfker Ansätze zur Formtheorie des Dokumentar- und Lehrfilms. Häfker ist - wenn man schon

¹Zur Biographie Häfkers siehe: (Helmut H. Diederichs), Hermann Häfker - Filmtheoretiker, Kinoreformer. In: Cinegraph - Lexikon zum deutschsprachigen Film, München 3. Lieferung 1985

²O. Th. Stein; Krieg und Kinoreform. In: *Pharus* (Donauwörth), 1915, S. 63

³Siehe dazu meine demnächst fertiggestellte Habilitationsschrift "Frühgeschichte deutscher Filmtheorie"

⁴Häfker überschrieb ein Kapitel seines 1914 entstandenden Buches "Der Kino und die Gebildeten": "4. Kino und Künste (Vom Spielfilm)". Noch 1919 schrieb Dupont, die augenblicklich am meisten begehrte Form des Films sei das Drama, "der sogenannte 'Spielfilm'". (Ewald André Dupont, *Wie ein Film geschrieben wird und wie man ihn verwertet*, Berlin 1919, S. 20). Im folgenden Jahr, als der Schriftsteller Hans Richter seiner Filmdramaturgie den Titel "Der Spielfilm" gab, hatte sich der Begriff durchgesetzt (Hans Richter, *Der Spielfilm*, Berlin 1920).

filmgeschichtliche Bezüge bemüht - gewissermaßen der Theoretiker Lumière's, der erste Theoretiker der realistischen Tendenz⁵, lange vor Grier-son, Bazin und Kracauer⁶. Radikaler als diese, forderte Häfker die Beschränkung des kinematographischen Mediums auf die Reproduktion des Lebens selbst, auf die Schönheit der natürlichen Bewegung.

Mit Film befaßte sich Häfker nur in den Jahren von 1907 bis 1919: Er gehörte zu den Mitarbeitern der ersten Jahrgänge des Fachblattes *Der Kinematograph*; er gründete und leitete den Dresdener Kinoreform-Verein "Bild und Wort"; seine intensivste filmtheoretische Arbeitsphase lag in den Jahren 1913-14, in denen seine drei Bücher "Kino und Kunst", "Kino und Erdkunde" und "Der Kino und die Gebildeten" entstanden; darüber hinaus schrieb er regelmäßig für die bedeutendste Kinoreform-Zeitschrift *Bild und Film*, beteiligte sich an deren theoretischen Debatten⁷, verfaßte gar einige Filmkritiken⁸. Kinobeiträge von ihm erschienen ferner in der zweiten Kinoreform-Zeitschrift *Film und Lichtbild*, im *Kunstwart*, in *Der Vortrupp* und anderen Zeitschriften. Den Ausbruch des Ersten Weltkrieges begrüßte Häfker emphatisch als Verwirklichung seiner kinoreformerischen Hoffnungen, verfaßte eine "Dürerbund"-Flugschrift in diesem Sinne. Doch als er die ihm verhaßten filmwirtschaftlichen und filmästhetischen Strukturen sich regenerieren sah, erlahmte seine Widerstandskraft, und er zog sich mehr und mehr von der Kinematographie zurück. Nach Kriegsende richtete er noch einmal eine Denkschrift an die Reichsregierung, in der er die Verstaatlichung des gesamten Lichtspielwesens zu Bildungszwecken forderte.

Im folgenden werden die drei Entwicklungsphasen des Häfkerschen "Kinotographie"-Konzepts nachgezeichnet: von der erstmaligen Erwähnung im Jahre 1908 über die praktische Erprobung in der Dresdener Mustervorstellung von 1910 bis hin zur theoretischen Aufarbeitung der dabei gemachten Erfahrungen in dem Buch von 1913, "Kino und Kunst".

⁵Zur "formgebenden und realistischen Tendenz" in der Filmgeschichte siehe: Siegfried Kracauer, *Theorie des Films*, Frankfurt 1973, S. 61-65

⁶Kracauer gab seiner "Theorie des Films" von 1960 im Original den Untertitel: "The Redemption of Physical Reality". Bei Häfker findet sich eine Passage, in der er seine Ansicht über Kino, wie öfter ab 1914, als "Echtkinematographie" bezeichnet, diesmal aber hinzufügt: "(die 'erlöste', reddenta, möchte ich sagen!)". Hermann Häfker, *Kinoschulen und Kriegsverletzte*. In: *Bild und Film* (M.-Gladbach), Nr. 10, 1914/15, S. 202

⁷Siehe: Helmut H. Diederichs, *Anfänge deutscher Filmkritik*, Stuttgart 1986, S. 132-136

⁸Ebenda, S. 111-113

Der frühe Filmtheoretiker

Bereits in Häfkers frühesten Kinoartikeln aus den Jahren 1907 und 1908 finden sich die wesentlichen Argumentationsstränge seiner späteren Theorie: Die Seele des 'Bilderspiels' sei der unerschöpfliche Reiz der natürlichen Bewegung, "selbst der leisesten"⁹. Er forderte eine planvollere Aufstellung des Programms¹⁰; das bloße Filmbild sei etwas Unorganisches, solange nicht eine Illusion fördernde und Stimmung erzeugende Aufmachung dazugehöre¹¹. Er kritisierte die Geschmacklosigkeit der 'Sensations'-Programme¹², das Spekulieren mit Schmutz¹³, sah die Ursache dafür in "der sogenannten Gewerbe-'Freiheit'"¹⁴: "das heutige Kino-Theater ist im großen und ganzen ein Ausfluß des *Kapitalismus*, der, um Überschüsse zu machen, an die niedrigen Instinkte im Volke appelliert"¹⁵. Häfkers zweiteiliger Aufsatz über die "Kulturbedeutung der Kinematographie" ist der früheste Versuch in der deutschsprachigen Filmpublizistik - soweit sie dem Verfasser bekannt ist -, sich dem neuen Medium systematisch zu nähern, durch den Vergleich mit Schrift und Druck, mit Lichtbild und Phonographie. Hier sprach Häfker den Wunsch und Anspruch aller Kinoreform aus, den Kinematographen "höheren Zwecken" dienstbar zu machen, ohne daß er an volkstümlicher Anziehungskraft verliere.¹⁶ Das für die Kultur Neue und Umwälzende der Kinematographie (sowie Lichtbild und Phonographie) sah er in der automatischen, nicht durch menschliche Vermittlung zustande gekommenen Aufnahme und der Massenvervielfältigung sinnlicher Erscheinungen und Vorgänge. Die Kinematographie könne sehr wohl Erzeugnisse von "höherem Kunstwert" schaffen, wenn sie sich in der Form der Grundsätze künstlerischer Bildphotographie bediene und sich im Gegenstand auf die Schönheit der menschlichen und natürlichen Bewegung

⁹Hermann Häfker, Zur Dramaturgie der Bilderspiele. In: *Der Kinematograph* (Düsseldorf), Nr. 32, 7.8.1907

¹⁰Ebenda

¹¹Hermann Häfker, Meisterspiele. In: *Der Kinematograph*, Nr. 56, 22.1.1908

¹²Hermann Häfker, Zur Dramaturgie ..., a.a.O.

¹³Hermann Häfker, Das Recht auf Schönheit. In: *Der Kinematograph*, Nr. 41, 9.10.1907

¹⁴Ebenda

¹⁵Hermann Häfker, Meisterspiele, a.a.O.

¹⁶Hermann Häfker, Die Kulturbedeutung der Kinematographie. I. Allgemeines. In: *Der Kinematograph*, Nr. 80, 8.7.1908

beschränke.¹⁷ Die "Kinetographie", erläuterte Häfker den von ihm geprägten und hier erstmals vorgestellten Begriff, verhalte sich zur Kinematographie wie das Wagnersche "Gesamtkunstwerk" zur italienischen Oper: "Es handelt sich um die Frage, ob und wie weit man durch Hinzuziehung anderer Künste zur Kinematographie, also der automatischen und der freien Musik, des gesprochenen Wortes, der Geräusch-Erzeugung (Donner usw.), der stimmungsvollen Raumeinrichtung, einer durchdachten Programm-Reihenfolge usw. eine künstlerische Gesamtwirkung erzielen kann."¹⁸

Die Mustervorstellung

Nach der Gründung des Vereins "Bild und Wort" wurde Häfkers Ton dem Filmdrama und der Kinobranche gegenüber erheblich schärfer, propagierte er, "mit derbem Besen das herrschende Volksverblödungswesen aus gewissen Städten hinauszufegen"¹⁹. Als exemplarische Alternative stellte er 1910 für den Verein unter großen Mühen eine Mustervorstellung "Schauspiele der Erde" zusammen, die in mehreren Städten gezeigt wurde.²⁰ Dieser Mustervorstellung kommt, nicht in ihrer konkreten Ausgestaltung, sondern als Idealtypus, für Häfkers Theorie zentrale Bedeutung zu. Sie wurde zum Leitbild seiner theoretischen Annahmen, die sich wohl auch deshalb so viel weiter differenzierten als bei anderen Reformtheoretikern, weil er auf diese Erfahrung zurückgreifen konnte. "Kino und Kunst" mündet in eine genaue Beschreibung des Ablaufs dieser Mustervorstellung.²¹ Ursprünglich geplant als Probevorstellung eines auf Ergänzung des Schulunterrichts gerichteten Programms, mußte sie, wie Häfker Ende 1909 schrieb, verschoben werden, weil von den noch erreichbaren Filmen nur

¹⁷ Hermann Häfker, Die Kulturbedeutung der Kinematographie und der verwandten Techniken. Können kinographische Vorführungen "höheren Kunstwert" haben?. In: *Der Kinematograph*, Nr. 86, 19.8.1908

¹⁸ Ebenda

¹⁹ Hermann Häfker, Zustände und Ausblick. In: *Der Kinematograph*, Nr. 135, 28.7.1909

²⁰ Häfker selbst gab Dresden und Bautzen an. (Hermann Häfker, *Der Kino und die Gebildeten*, M.-Gladbach 1915, S. 69). Schultze nannte die Dresdener als Vorbild für entsprechende Vorführungen 1911 in Hamburg. (Ernst Schultze, *Der Kinematograph als Bildungsmittel*, Halle a.S. 1911, S. 118). Der genaue Programmablauf der Dresdener Vorstellung findet sich bei Schultze. (Ebenda, S. 97-98)

²¹ Hermann Häfker, *Kino und Kunst*, M.-Gladbach 1913, S. 58-62

wenige und auch davon nur Teile brauchbar gewesen seien.²² Häfker sah sich veranlaßt zu einer "Reise an die Quellen der Kinematographie", wie er seinen zweiteiligen Bericht für den *Kinematograph* überschrieb.²³ Im Auftrag des Vereins besuchte er Filmfabriken in Paris und London, um an die Originalnegative von Naturfilmen heranzukommen. Fündig wurde er vor allem bei der Londoner Firma "Charles Urban Trading Co.", zusammen mit der ihr verbundenen Pariser "Eclipse" die wohl wichtigste Produzentin von Naturfilmen in jenen Jahren.

In ihrem Ablauf entsprach "Schauspiele der Erde" ganz dem Häfkerschen "Kinetographie"-Konzept, wurde also komplettiert durch Vortrag, Lichtbilder, Musik und die Nachahmung von Naturgeräuschen. "Der erste Teil des Programms führte in Hochgebirge und Wüsten; der zweite Teil brachte Stoffe aus der Völkerkunde (Lappländer, Chinesen, Araber, Inder, Fellachen, Kannibalen, Tiroler usw.). Der dritte behandelte 'Die tausend Spiele der Wasser' (Viktoriafälle des Zambesi, Niagarafälle, Sturm an der Meeresküste, Brandungen, Stromschnellen, Geiser, Schlamm- und Wasservulkane auf Neuseeland)."²⁴ Die Mustervorstellung sei von den Schulbehörden empfohlen und "massen- und klassenweise" besucht worden, berichtete Häfker, besonders dafür interessiert hätten sich "die sozialdemokratischen, die christlich-sozialen und die Hirsch-Dunckerschen Gewerkschaften, die Handlungsgehilfen-Verbände, verschiedene Bildungs- und Beamten-Vereine und der Dürerbund"²⁵.

Häfkera ausführliche Beschreibung der Mustervorstellung sei hier vollständig dokumentiert²⁶:

²²Hermann Häfker, Was die Schule von der Kinematographie wissen will. In: *Der Kinematograph*, Nr. 149, 3.11.1909

²³Siehe: Hermann Häfker, Eine Reise an die Quellen der Kinematographie. In: *Der Kinematograph*, Nr. 163, 9.2.1910 und Nr. 172, 13.4.1910

²⁴Max Brethfeld, Neue Versuche, die Kinematographie für die Volksbildung und Jugenderziehung zu verwerten. In: *Neue Bahnen*, 1910, S. 422

²⁵Hermann Häfker, Zu Brauners "Kinematographischen Volkskollegien". In: *Der Kinematograph*, Nr. 180, 8.6.1910

²⁶aus "Kino und Kunst", S. 59-62

C. Die Vorführung

59

Eine große und tiefe, erhöhte, gegen das Publikum durch Leinwand und Proszenium abgekleidete Bühne bildete den Schauplatz unserer Laten. Hinter ihr stand der Kinovorführungsapparat, selbstverständlich eine tadellose Präzisionsmaschine, in dem bekannten eisernen, mit Asbest ausgeschlagenen Vorführerhäuschen. Je nach den Verhältnissen war ihm eine Tür gedffnet, oder (am liebsten) nur ein Loch für den Lichtstrahl durch die Wand geschlagen. Wir projizierten also „von hinten“, wodurch die Ablenkung der Neugierde und Aufmerksamkeit durch den den Saal durchschwebenden Lichtstrahl und alle seine Zufälligkeiten vermieden wurde. Auch war nun der Apparat durch Eisengehäuse, Glasfenster, Bühnenwand und Proszenium so isoliert, daß so gut wie gar kein Geräusch mehr hörbar wurde. Die Verständigung mit dem Vorführer wurde anfangs durch verabredete, im Zuhörerraum unhörbare Klingelzeichen bewirkt, später durch Vermittlung von Gehlfen, die den Vortrag hörten und bald die Stellen, wo die Bilder usw. einzusetzen hatten, von selber kannten. Von da an ging alles lautlos, wie durch ein Wunder. Ich bemerkte noch, daß wir natürlich Gleichstrom oder Umformer benutzten. Vor und unter dem Kinoapparat stand auf der Bühne der Lichtbilderapparat. Wir hatten drei Vorführer. Zwei — von denen der eine die Verantwortung für den ganzen technischen Apparat, die Bühne, das Personal usw. hatte, also der „technische Leiter“ war — wechselten in der Bedienung des Kinematographen ab, der dritte — ebenfalls gelegentlich von einem andern Mitwirkenden abgelöst — war der Lichtbildermann. Unter diesen „andern Mitwirkenden“ befanden sich stets ein oder zwei Freunde, die mit Vergnügen und Eifer die Geräuschapparate handhabten. Regen zu machen, Wasser rauschen, Züg über Bräden rumpeln, den Sturm heulen, den Donner pumpeln und die Geister fischen zu lassen, sie ist auch eine Kunst, aber eine dankbare. An der Seite der Bühne saß ferner nicht weniger als ein dreiköpfiges Orchester mit seinen Instrumenten. Klavier, Harmonium, Cello und Geige. Ich wäre unvollständig, wollte ich nicht den schmunzelnden Feuerwehmann erwähnen, den uns die Polizei nicht aufzundtigen vergaß.

Von diesem kleinen „Wallensteins Lager“ ahnte aber niemand etwas von den edlen Herren und schönen Damen, sowie dem „Volk“ der Großen und der Kleinen, die ehrfurchts- und andachtsvoll, von den pompös betretten Dienern zwischen polizeivorschriftsmäßig breite, mit den Füßen festgeklemmte Stuhlreihen wandelten, und sich von da aus am Unbild eines prächtigen „Proszeniums“ weideten, oder — wenn's Kritiker oder „Konkurrenten“ waren — giftige

Bemerkungen austauschten. (Wobei aber festzustellen ist, daß bei weitem die meisten der ersten das, was wir fertig brachten, mit großem Verständnis und warmer Anerkennung empfahlen.) Das, was sie da sahen, war in der Tat so schön, wie's jemand machen kann, der eben von Vorhandenem aus wählen muß. Um die ganze Bühne herum zog sich ein hohes Proscenium aus dunkelrotem, wenig geziertem Plüsch. In der Mitte wies ein leicht angedeuteter Rahmen und ein Samtvorhang von der Farbe des Prosceniums auf die Stelle der lichtdicht abgeschlossen dahinter angebrachten Leinwand hin. Diese Einrichtung hatte nicht nur den Vorzug, geschlossen die Erwartung der Zuschauer auf festliche Geheimnisse zu richten und derweil ihren Augen einen geschmackvollen Ruhepunkt zu geben, (wozu noch vier grüne Lorbeerbäume mitwirkten). Sie lenkte gleichzeitig die Blicke auf die Stelle des eigentlichen Schauspiels, umrahmte diese in schönen Verhältnissen und verhinderte jeden störenden Eindruck ringsum. Sie grenzte einen weiten Raum für die Mitwirkenden ab und verdeckte diese, Instrumente und Apparate, sie dämpfte die Geräusche und fing verirrte Lichtstrahlen und Reflektlichter ab. Seitlich neben dem Vorhang stand, in gleicher Höhe mit der Bildfläche das Nebnerpult, von wo der Vortragende frei sprach. Zur Erläuterung an Lichtbildern (Karten usw.) hatte er einen Zeigestock zur Verfügung. Während der Bilder verschwand er ganz im Dunkel. Sein Zu- und Abgang und seine Verbindungen mit der Bühne war, um jede Augenstörung zu vermeiden, durch spanische Wände usw. verdeckt.

Die Vorstellung begann bei hellem Saal mit einem kurzen freien Vortrag. Dieser wendete sich nach kaum merklicher Pause dem ersten Bilde zu und gab eine Beschreibung dessen, was zu erwarten war, in welchem Sinne es aufzufassen, und was darin besonders zu beachten sei. Derweil verdunkelte sich der Saal; die Kohlen in den Apparaten aber glühten zischend auf. Die Vorführer stellten ihre Bilder ein — die Zuschauer merkten nichts von alledem, da der schwere Vorhang die bereits beginnenden Bilder verdeckte. Jetzt ging er auseinander, und der Eisenbahnzug setzte sich durch die Alpenlandschaft hindurch in Bewegung. Dazu ertönte das Rütteln der Wagen, hin und wieder das Pfeifen der Lokomotive. Die Geräusche veränderten ihren Klang, wenn's über Brücken, durch Tunnel ging. Die Geräusche, anfangs munter und anregend einsetzend, wurden schwächer, nachdem man sie in die Phantasie der Zuschauer eingeführt glauben konnte. Stellenweise wurden sie ganz unterlassen. Trotz gewisser Mängel, die nicht weniger an den (ewig nervös umspringenden) Filmen wie an unserer Unerfahrenheit und der Unzulänglichkeit unserer Maschinen lagen, gewöhnte man sich doch sofort so an sie als an Notwendiges und Selbstverständliches, daß ihr gelegentliches Fortbleiben von ernsthaften

C. Die Vorführung

61

Besuchern peinlich bemerkt wurde. Bevor das Bild „umsprang“, wurde es unsichtbar, und ebenso blieben dem Auge, infolge der geschilderten Einrichtung die unerfreulichen Anfänge des neuen Bildes erspart, es stieß gleich fertig aus dem Dunkel hervor. Am Schlusse sprang wieder jene kurze dunkle Pause ein — und an Stelle des Filmbildes stand ein landschaftliches Lichtbild von ruhiger Schönheit da.

Nachdem das lebhafteste, von Beifall zeugende und zuerst von Händeklatschen usw. begleitete — Gemurmel sich gelegt hatte, diente nun eine Reihe Lichtbilder der Erläuterung des Vorhergegangenen und der Vorbereitung des Folgenden, zugleich der Augenerholung. Auch die Lichtbilder wechselten so, daß sich zwischen allen die Leinwand einen Augenblick verdunkelte, daher das häßliche Ab- und Anschleichen, gelegentlich auch Stoden und Probieren unsichtbar blieb. Dieser Wechsel geschah aber mit der Zeit so prompt, daß wie durch einen Zauber ein Bild an der Stelle des andern stand. Dana wurde es wieder dunkel. Man hörte Wasser rauschen, und als der Zwischenvorhang wieder auseinanderging, sah man einen Wasserfall in Tätigkeit usw. Am Schlusse dieses Teils wurde ein wunderschönes Bild — eins der wenigen auch künstlerisch fast völlig einwandfreien, die es gibt,¹⁾ gespielt. Die Zuschauer wußten erst nicht recht, wo sie waren, als wie ein Zauber zu diesem Bilde einen unsichtbare, jarte und doch in Rhythmus und Melodie wie dazu gemachte (und natürlich angepasste) Musik dazu erklang, die das Bild bis zu seinem Ausgang begleitete. Der rauschende Beifall, der sich erhob, während sich übermgeschlossenen Vorhang der Saal wieder erhellte, galt nicht nur dem ganzen bisher Gesehenen, sondern ebenso dem letzten Bilde und dem echten musikalischen Genuß, der damit verbunden gewesen war. Das Prosenium schlen eine Sphäre von Zaubergeistern zu sein, ein geheimnisvolles Land von Licht, Leben und Musik.

Auf den ersten Teil folgte ein zweiter, kürzerer. Er bestand aus lauter kurzen (vielfach leider, aber notgedrungen viel u kurzen) völkertkundlichen Szenen, die im Gegensatz zu den längern und ernstern Landschaften, natürlich besonders munter wirkten. Und hineinwirkte es auf jedermann, wenn nun endlich mal die jungen Japanerinnen und nachher die Tiroler nicht zu einer der üblichen Klavierpaufereien, sondern zu einer unsichtbaren, scheinbar von ihren eignen Instrumenten kommenden, nach Möglichkeit „echten“ Musik tanzten! (In diesen Dingen g a n z echt zu sein, ist dem Kinotheaterbesitzer leichter, als es uns damals war, wie ich zeigen werde.)

Der dritte Teil war nun derjenige, der die mächtigsten Eindrücke

¹⁾ Fahrt auf dem Aonofuß in Neuseeland, Urbanora Haus, London (s. Katalog der Firma Eclipse, Verlin.)

bringen mußte, sollte er gegen die vorigen nicht abfallen. Daher hatten wir ihm (das Gesamtprogramm hieß: „Schauspiele der Erde“), die „Tausend Spiele des Wassers“ vorbehalten, und ließen es hier nun wirklich am Großartigsten, das die Erde zeigt, nicht fehlen. All unsere Künste mußten sich, nachdem die Rede den größten zu erwartenden Mißverständnissen vorgebeugt hatte, zu kräftiger Wirkung vereinigen, und so tauschten vor unsern Augen die Wasserfälle der „Welt“, donnerten die „Geiser Neuseelands“, brauste die Brandung des Meeres. (Wir hätten auch andere als die „größten“ dieser Schauspiele genommen, wenn sie — zu haben gewesen wären.) Um, worauf es uns ankam, vor allem den sinnlichen Eindruck jener gewaltigen Naturerscheinungen, ihre seelische Wirkung zu erreichen, nahmen wir ganz led alles, was wir von „Wiktoria“ und „Niagara“fällen erreichen konnten, zusammen, und ließen die Wassermassen nur immer stürzen und nebeln, brausen und wirbeln. Dies nach dem Vorurteil gewisser Leute höchst „langweilige“ Schauspiel fesselte ebenso wie die den Schluß bildenden langandauernden Bilder vom Meereswogen alle unsere Zuschauer, selbst kleine Kinder und die einfachsten Leute bis zur Starrheit. Zuletzt, angesichts des beruhigten Meeres, setzte die Melodie von „Das Meer erglänzte weit hinaus“ (Harmonium) ein, und es ging ein Aufatmen aus einem Banne durch die Reihen, als die Vorstellung zu Ende war.

Die Fortsetzung der Mustervorstellungen - und damit auch der Verein "Bild und Wort" - scheiterte an der Nichtverfügbarkeit brauchbarer Naturfilme und an dem Desinteresse der Filmfabriken. Die Art der Filmherstellung und ihres geschäftlichen Betriebes, so Häfker 1911 im "Kunstwart", machten die Verwirklichung der Grundforderung, daß die "kinetographische" Vorführung im Dienst eines beherrschenden Programmgedankens stehen und als Ganzes eine einheitliche Schöpfung sein müsse, zur Zeit unmöglich.²⁷ Unter "Kinetographie" subsumierte er hier alle "poptischen" Künste²⁸ - neben den schon früher genannten auch die alten Lichtkünste, wie Schattenspiele usw.

²⁷Hermann Häfker, Zur Hebung des Kinetographenwesens. In: *Der Kunstwart*, Nr. 11, 1. Märzheft 1911, S. 301. (In diesem Aufsatz beschrieb Häfker auch die Schwierigkeiten, die er bei der Suche nach geeigneten Filmen für seine Mustervorstellung zu überwinden hatte.)

²⁸Wohl so bezeichnet nach dem Londoner "Poptical Institute". Siehe: *Ebenda*, S. 301

"Schönheit der Bewegung an sich"

In seinem ersten Beitrag für "Bild und Film" Ende 1912 begrüßte Häfker die Kinoreformer-Zeitschrift ein halbes Jahr nach ihrer Gründung, sie belebe seine Hoffnung mächtig, die "Wiedereinsetzung der Kinematographie in ihren Stand als Hilfsmittel der Kulturverbreitung" werde auch gelingen.²⁹ Er nahm die Gelegenheit wahr, sogleich das Verhältnis von Kinematographie und Kunst in seinem Sinne grundsätzlich zu klären. Gute, echte Kinokunst sei bewußt und um ihrer selbst willen wohl noch nie geschaffen worden: die künstlerische Kino-Naturaufnahme. "Daß sie die eigentliche, die echte kinematographische Kunst ist, geht aus der einfachen Erwägung hervor, daß sie die eigentliche Höchstleistung ist, deren Kinematograph und Filmband fähig sind, und daß sie die eigentliche Leistung ist, deren *nur* Kinematograph und Filmband fähig sind."³⁰ Die künstlerische kinematographische Naturaufnahme vereinige die Hauptvorzüge der künstlerischen Photographie mit der Aufnahme der Bewegung selbst. Zwar könnten auch Tanz und Schauspielkunst die Schönheit der Bewegung wiedergeben, aber ein Kinobild davon wäre im besten Falle nur ein Schwarz-Weiß-Schatten menschlich künstlerischer Bewegung. Als "Schönheit der Bewegung an sich" empfände man weniger die Schönheit der Gebärde (Pantomime, Tanz), die auf Bewußtheit beruhe und den "Ausdruck" menschlicher Impulse bezwecke, sondern die Schönheit der Naturbewegung, die auf Unbewußtheit beruhe und dennoch in allem das Wirken urgewaltiger, tiefverankerter Gesetzmäßigkeit verrate: "Ausdruck der Gesetzmäßigkeit und damit Schönheit der Naturbewegung ist ihr *Rhythmus*. In aller Naturbewegung, vom Tanz der Planeten bis zum Auslaufen der Wellen über die Strandkiesel, ist Rhythmus."³¹ Doch man solle nicht 'Sehenswürdigkeiten', Kuriositäten, Amerikanismen der Natur suchen, sondern die Schönheit in der ruhigen, leisen Bewegung.

"Kino und Kunst"

Die hier angesprochenen filmästhetischen Anschauungen Häfkers bildeten auch den Kern seines ersten filmtheoretischen Buches "Kino und Kunst", das 1913 als zweiter Band der "Lichtbühnen"-Bibliothek des M.-

²⁹Hermann Häfker, Kinematographie und echte Kunst. In: *Bild und Film*, Nr. 1, 1912/13, S. 5

³⁰Ebenda, S. 6

³¹Ebenda, S. 7

Gladbacher "Volksvereins-Verlags", herausgegeben von der "Lichtbilderei", erschien. Damit darf das Buch schon von Ort und Zeitpunkt der Publikation her als wichtigste programmatische Schrift der Vorkriegs-Kinoreform angesehen werden. Inhaltlich kommt ihm diese Position ohnehin zu: Es blieb der einzige Versuch, die Kinoreform als ästhetische Alternative theoretisch zu begründen. Häfkers Schrift befaßte sich nicht mit der Bestandsaufnahme der Kinosituation und deren moralischer Verurteilung, das hatten Conradt, Hellwig, Schultze und Sellmann faktenreich und detailliert für ihn getan, sondern setzte diese Arbeiten gewissermaßen voraus. Auch konnte Häfker nicht mehr auf die Zensur hoffen, denn diese war mittlerweile fest installiert - und reichte seiner Ansicht nach nicht aus. Dieser Meinung war Lange zwar auch, doch fehlte ihm die praktische kinematographische Erfahrung, um mehr als eine ästhetische Verdammung des Kinodramas, ja des Kinematographen an sich, zuwege zu bringen. Im Unterschied zu Lange, der die Kinematographie geradezu als das Gegenteil von Kunst, als "Unkunst" betrachtete, hielt Häfker den Kunstanspruch aufrecht, war es erstes Ziel seines Buches, "die Kinematographie selbst zur Kunst"³² zu erheben. Dafür, daß er sich so intensiv mit ästhetischen Fragen auseinandersetzte, hatte Häfker einen sehr simplen, geradezu naiven Kunstbegriff: *Kunst* war für ihn schlicht etwas Seltenes, Hohes und Reines, deshalb mißtraute er von vornherein deren technischer Reproduzierbarkeit: "Bildmäßiges und Plastisches, Wort und Klang, Farben und Linien, früher die Wahrzeichen jener Festtagskunst, strömen wie Hagelwetter auf die Nerven des modernen Menschen"³³. Was hier mit den Mitteln der Künste arbeite, erzeuge nicht reine, sondern Fuselrauschstimmung, sei Ausdruck einer Wirklichkeitswelt und einer Gesinnung, die zweifelhafte Bedürfnisse anpreise und ein zweckloses Spiel mit Ausdrucksformen vergangener Zeiten treibe. An anderer Stelle hatte Häfker davon geschrieben, was man in den Kinotheatern sehe, sei zwar "der Spiegel unserer Zeit"³⁴, aber der Spiegel einer verworrenen, rückgratlosen, willenlosen, lüstegenarrten, von geistigem Fuseldunst betäubten und geblendeten Zeit.

Der Buchstabendruck sei lange Zeit die einzige herrschende Form gewesen, Kunstähnliches in Massen zu verbreiten und dem Menschen zwangsweise aufzudrängen. Neue Erfindungen hätten auch alle anderen Künste wehrlos gemacht: In Photographie und Phonographie lasse man diejenigen Sinneseindrücke, die durch 'Wellen' physikalischer Natur

³²Hermann Häfker, *Kino und Kunst*, a.a.O., S. 11

³³Ebenda, S. 5

³⁴Hermann Häfker, *Vom Wunderspiegel*. In: *Der Vortrupp* (Hamburg), Nr. 4, 16.2.1912, S. 103

erzeugt würden, sich selbst in festem Stoffe fangen und 'aufschreiben', gewänne man eine 'Naturmatrize'. Sah Häfker die *Photographie*, in ihrer einfachen Gestalt als Augenblicksaufnahme, noch als wertvolle Helferin ästhetischer Kultur, weil sie die massenhafte Verbreitung künstlerischer Einzelvorlagen möglich machte und "eine selbständige Deuterin und Weiserin der Natur durch fälschungslose Wiedergabe gewisser Seiten von ihr"³⁵ geworden sei, so habe sie in der Anwendung als *Kinematographie* plötzlich eine unheimliche und verheerende Macht über menschliche Gemüter und menschliche Kultur gewonnen. Sie sei mit einem Mal als Nebenbuhlerin der Malerei, des Schauspiels, ja der Plastik und in Verbindung mit dem Grammophon selbst der Oper und der Vortragskunst aufgetreten. "Mit den verdichteten Reizen dieser seelenaufüttelnden Künste verband sie etwas von der trockenen Stilisierung des Puppentheaters und fügte hinzu die - äußerste Wohlfeilheit sensationeller Jahrmarktsgenüsse."³⁶ Die Eindrücke, die sie böte, seien fast ausnahmslos das Gegenteil künstlerischer, beruhten auf "einem Aufschäumen solcher Instinkte, deren gemeinste auch die Hunde am Prellstein erregen: Geschlechtsgefühle, Angst, Gier, Eitelkeit, erkitzeltes Gelächter, fuselhafte, anstrengungs- und maßlose, begeisterungssüßliche Rührsamkeit"³⁷. Mit moralischen Forderungen komme man nicht weiter, die künstlerische Forderung aber schließe die moralische mit ein: "Was wir als schmutzig und gemein erkennen, ist niemals Kunst, ... weil es andere Nerven in Mitschwingung versetzt als die, durch die wir das Künstlerische erkennen."³⁸ Die künstlerische Forderung laufe auf eine Eindämmung des Vielzuielen, auf die Wiederunterwerfung der herbeigerufenen Maschinen- und Automaten-Massenproduktionsgeister unter den wollenden menschlichen Geist hinaus. Die alte Forderung erhalte angesichts der besonderen Not der Zeit feste Gestalt und tiefere Begründung, daß "wir *alles*, was wir tun, *als Kunst tun sollen*"³⁹. Eine Sache künstlerisch machen heiße aber, nach Schiller, sie 'vollkommen' machen, "sie so innerhalb der durch ihre stoffliche und technische Eigenart, ihrer wirtschaftlichen und Zweckbedingungen gesteckten Grenzen bis zum Rande mit eigengefühltem *Leben* anfüllen, daß das Ergebnis in jedem einzelnen Falle das

³⁵Hermann Häfker, *Kino und Kunst*, a.a.O., S. 7

³⁶Ebenda, S. 8

³⁷Ebenda

³⁸Ebenda, S. 9

³⁹Ebenda, S. 10

höchsterreichbare ist.⁴⁰ Häfker gebrauchte den Begriff Kunst hier, wie sein Rezensent Schumann anmerkte, mehr in dem Sinne, "wie wir die Pädagogik oder die Politik eine 'Kunst' nennen"⁴¹.

In diesem Verständnis wollte Häfker die Kinematographie zur Kunst erheben, sich in ihr Wesen und ihre Bedingungen vertiefen, sich ihrer Grenzen wie ihrer Aufgaben und Möglichkeiten bewußt werden, das fertige Lichtschauspiel zum lebendigsten Ausdruck eines hinter ihm stehenden menschlichen Wollens, menschlichen Empfindens, Freuens und Leidens machen. Was ist nun das *Wesen* der Kinematographie? Häfker verstand darunter am allerwenigsten das Kinodrama, auch wenn er zu diesem richtig feststellte, daß hier weder das Spiel selbst noch die kinematographische Aufnahme das 'Kunstwerk' sei: "das Kunstwerk ist erst die Verschmelzung von beiden, das fertige Bild auf der Projektionsleinwand"⁴², und für einen ganz neuen Namen plädierte - den er ja bald auch selbst mit "Spielfilm" finden sollte. Er leitete vielmehr das Wesen der Kinematographie aus ihrer Eigenart, worin sie sich von allem anderen verwandten unterscheide, ab: Das Neue und Eigene der Kinematographie sei, daß sie "*das Schwarzweiß-Bild wirklicher Vorgänge (nicht nur Augenblickszustände) mit dokumentarischer Treue festhält, vervielfältigt und wieder sichtbar macht*"⁴³. Deshalb sei ihre Wesensaufgabe die durch Menschenhand und -nerv möglichst wenig gefälschte, möglichst wirklichkeitsgetreue Wiedergabe von natürlichen Bewegungen: "Die Wesensaufgabe der Kinematographie ist nicht nur, 'Wirklichkeit' wiederzugeben, sondern vor allem auch die Wirklichkeit, die eben keine andere Technik oder Kunst wiedergeben kann: die der freien, unbefangenen Bewegung in der Natur und all ihrem Reichtum an Einzelheiten."⁴⁴ Das Ziel, das Enderzeugnis des kinematographischen Kunstbestrebens, war für Häfker jedoch nicht bereits die kinematographische Aufnahme, sondern "die künstlerisch vollkommene Gesamt-Kinovorführung"⁴⁵, gewissermaßen das "kinetographische" Gesamtkunstwerk.

⁴⁰ Ebenda

⁴¹ Wolfgang Schumann, Kino und Kunst. Von H. Häfker (Rezension). In: *Bild und Film*, Nr. 11/12, 1912/13, S.285

⁴² Hermann Häfker, Kino und Kunst, a.a.O., S. 12

⁴³ Ebenda, S. 13

⁴⁴ Ebenda, S. 14

⁴⁵ Ebenda, S. 15

Formtheorie des Naturfilms

Doch zunächst befaßte sich Häfker mit *Aufnahme* und Herstellung der Filme, gab sozusagen eine Formtheorie der Naturkinematographie, der er sogleich als Leitsatz voranstellte: Es komme nicht auf ein 'schönes Stück kinematographierte Natur' an, sondern auf ein 'schön kinematographiertes Stück Natur'. Wie andere Formtheoretiker des Films und der Photographie (z.B. Arnheim und Warstat) wandte sich Häfker als erstes dem Unterschied zwischen Filmbild und Augenbild zu: "Der Kinematograph gibt weder alles sich Bewegende wieder, noch gibt er es so wieder, wie das Auge es sieht."⁴⁶ Er sei an sehr enge Beleuchtungsgrenzen gebunden und auf einen kleinen, keilförmigen Ausschnitt aus einer Naturszenerie beschränkt. Da er nur mit einem Auge blicke, zeige er die Gegenstände nicht körperlich, sondern bildhaft flach. Perspektiven gebe er nicht falsch, aber anders als das Auge, je nach Brennweite des Objektivs wieder. Schnelle Querbewegungen lösten sich in ihre einzelnen Augenblicksaufnahmen auf und erschienen grob flimmernd (heute nennt man das "Shutter-Effekt"). Daß die Vorkriegskamera nur unter großen Schwierigkeiten schwenken konnte, meinte Häfker, als er zu bedenken gab, der Apparat könne seine Schaulfläche nur mühsam und begrenzt ändern. "Bleiben also als mögliche, mindestens als kinematographisch vollendet wiederzugebende Bewegungen aus technischen Gründen solche übrig, die sich in genügendem Licht in bestimmter, einigermaßen gleichmäßiger Entfernung auf beschränktem Bildfelde abspielen und auch bei Wegfall der plastischen Erkennbarkeit gut unterscheiden lassen."⁴⁷ Da der Kinematograph Farben überhaupt nicht wiedergebe, müsse der Aufnehmende diese im Geiste in die Schwarz-Weiß- oder Licht- und Schattenwirkung übersetzen. Mit Rücksicht darauf, daß Farbenunterschiede (im damaligen orthochromatischen Filmmaterial) falsch wiedergegeben würden, müsse sich der Aufnehmende mehr als 'Zeichner' denn als 'Maler' fühlen: "Was einem Bilde Ausdruck und Deutlichkeit verleiht, sind große deutliche Umrisse und große gleichmäßig getönte oder gleichsam getuschte Flecken. (...) Nur dann, wenn es sich auf eine reizvolle 'Zeichnung' zurückführen läßt, wenn (es) ein Vielerlei von 'Formen' ist, wird es auch in seinem Bilde als reizvoller und deutlich erkennbarer Reichtum wiedererscheinen."⁴⁸ In Beziehung auf die Wahl des

⁴⁶Ebenda, S. 16

⁴⁷Ebenda, S. 17

⁴⁸Ebenda, S. 18

Bildausschnittes lasse das kinematographische Bild nicht so viel Freiheit wie das Einzelbild, weil sich Rahmen und Komposition des Gegenstandes während der Aufnahme in unvorhergesehener Weise ändern könnten. Schließlich müsse man auf jene Bewegungsbilder in der Natur verzichten, die zu lange dauerten, denn über die genannten Beschränkungen hinaus, fehle ja "auch alles, was nebenbei das Ohr hört, (...), und was wir fühlen und riechen"⁴⁹.

Als Grundsatz der *technischen Filmherstellung* formulierte Häfker, "die Echtheit und Wahrheit der Naturselbstwiedergabe in allem zu wahren und zu fördern, und nur da, wo man ohne Verletzung dieser Bedingung die Wahl hat zwischen dem, 'wie der Mensch es sieht' und dem, 'wie die Glaslinse es sieht', sich geschmackvoll nach der Seite des erstern zu entscheiden"⁵⁰. Weil die Wirkung in der Vorführung der Maßstab sei, müßten bei jeder Aufnahme detaillierte Notizen als Grundlage für die späteren Erläuterungen gemacht werden. Schärfe sei in jedem Fall unerlässlich, wandte sich Häfker gegen die Praxis einer Richtung der künstlerischen Photographie, der z.B. Warstat angehörte, mit der Begründung, künstliche Unschärfe zugunsten irgendeines Effektes wäre unnatürlich. Handkolorierte Kinobilder ließ er nur als dekorative Abwechslung gelten, als Erfrischung für das Auge nach so viel Grau in Grau. Unter diesem Gesichtspunkt konnte er auch Tönungen gutheißen; gefälschte 'Effekte', wie tintenrote Sonnenuntergänge oder erdigblaue Mondnächte, waren ihm jedoch ein Greuel. Daß Häfker an Montage auch nicht im entferntesten dachte, zeigt seine Empfehlung, zwischen zwei Bildszenen eine kurze Verdunklungspause, "einige Zentimeter toten Film"⁵¹, hineinzuschneiden. Wenn er die Kinematographie als "neues Werkzeug zur Überwindung der Schranken von Raum und Zeit"⁵² pries, so war das nur im reproduktiven Sinne gemeint, daß etwas einmal Aufgenommenes an einem anderen Ort und zu einer anderen Zeit wieder vorgeführt werden könne.

Nach den *Aufnahmegegenständen* unterschied Häfker:

- technische und industrielle Lehr- und Verdeutlichungsaufnahmen,
- geschichtliche und kulturgeschichtliche Aufnahmen,

⁴⁹Ebenda. "Jede Bewegungsszene muß so lange dauern, bis die über der wildesten Bewegung schwebende heitere Weltruhe wieder im Beschauer zur Herrschaft kommt." (Hermann Häfker, *Kino und Erdkunde*, M.-Gladbach 1914, S. 37)

⁵⁰Hermann Häfker, *Kino und Kunst*, o.a.O., S. 19

⁵¹Ebenda, S. 24. Siehe dazu auch: Walter Bloem d.J., *Das Lichtspiel als Gegenstand der ästhetischen Kritik*, Diss. Tübingen 1921, S. 26

⁵²Hermann Häfker, *Kino und Erdkunde*, a.a.O., S. 4

- Aufnahmen der "Schönheit der natürlichen Bewegung" (geographische, ethnographische, zoologische, botanische Bilder usw.),
- 'Gestellte' Bilder.

Bei den *Lehr- und Verdeutlichungs*aufnahmen, beispielsweise von Maschinen, komme es nicht darauf an, das zu photographieren, was sich am meisten und sichtbarsten bewege, sondern diejenigen sich bewegenden Teile, die die eigentliche Arbeit tun. An häufig vorkommenden Fehlern monierte Häfker das übertriebene Zeitmaß und die zu kurze Dauer der einzelnen Aufnahmen, sowie die viel zu große Ausführlichkeit in der Wahl der Szenen. Gesetz für alle Kinoaufnahmen sei, "daß man sich auf Bilder beschränken muß, die etwas ausdrücken, was sich eben nicht auf anderm Wege - Wort, Lichtbild, Musik usw. - etwa kürzer, besser und verständlicher machen läßt"⁵³. An den *geschichtlichen und kulturgeschichtlichen Aufnahmen* kritisierte Häfker, diese seien zum großen Teil flüchtig und verständnislos aufgenommene Bilder, die nur dem Namen nach mit irgendeinem Tagesinteresse zusammenhängen. Was kinematographiert werde, sei "fast ausnahmslos nur der mehr oder weniger glänzende Schaum des Tages. (...) Das Bezeichnende, dauernd Wertvolle fehlt."⁵⁴ Wertvoll, zu künstlerischen Leistungen, würden diese Tagesaufnahmen, wenn man sie 'unter dem Gesichtswinkel der Ewigkeit' oder wenigstens des späteren Geschichts- und Kulturgeschichtsschreibers zu sehen suche. Jede Gegenwart habe den Drang, ihre Lebenserscheinung durch Pomp und suggestives Beiwerk zu fälschen, das Echte und Ursprüngliche zu überdecken, den erwünschten Schein durch Gebärden und kostspielige Pracht übermächtig zu machen: "Der Kinematograph ist nur ein Stümper, der *darauf* hereinfällt."⁵⁵ Unendlich viel wichtiger, weil ehrlicher, sei das ganz gewöhnliche, sich unbeachtet wöhnende Alltagsleben. Wert verleihe allein die Echtheit. Der "Aktualitäten"-Kinematograph belausche, photographiere seine Opfer, ohne daß sie es wüßten, er erfasse das Leben so heimlich wie möglich da, wo es sich in packenden, lebensvollen Szenen verdichte; trete da nahe genug heran, um das auch auf den Film zu bekommen, worauf es ankomme, auf seelischen Gehalt und feinen Ausdruck: "Er kinematographiere den 'Zeitgeist'."⁵⁶ Über das "Kinobild als 'Zeitung' der

⁵³Hermann Häfker, *Kino und Kunst*, a.a.O., S. 26

⁵⁴Ebenda, S. 28

⁵⁵Ebenda, S. 29

⁵⁶Ebenda, S. 31

Zukunft" hatte Häfker schon 1911 geschrieben und ein Zentralbureau für Vermittlung aktueller Kinaufnahmen vorgeschlagen.⁵⁷

Den praktischen Fragen im Zusammenhang mit den 'naturwissenschaftlichen' (geographischen, ethnographischen, zoologischen, botanischen usw.) Filmen widmete Häfker 1914 ein eigenes Buch, "Kino und Erdkunde", das als siebter Band der "Lichtbühnen-Bibliothek" erschien. Deshalb konnte er sich in "Kino und Kunst" der diesen Filmen seiner Meinung nach zugrundeliegenden Idee, der "Schönheit der natürlichen Bewegung an sich"⁵⁸, umso ausführlicher widmen. Sie galt ihm, der sich schon seit 1907 immer wieder in diesem Sinne geäußert hatte, als der reizvollste Gegenstand der Kinematographie, worin sie ihre mächtigsten künstlerischen Wirkungen zu erzielen vermöge:

"Ja, das ist ja das Eigenste unserer Kunst: die *Bewegung* der Dinge in ihrem vollen Reichtum und ihrer unverfälschten, unbefangenen Schönheit bildlich festzuhalten! Das ist ja das unerhörte *Können* in der Hand des menschlichen Geschlechtes von nun an: dieses Alles-, Echt- und Lebendig-Malen! Dies das verheißungsvolle, sinn-, herz- und hirnbildende: Millionen die Augen öffnen zu helfen, ihrem Gemüt nahezubringen diese unerschöpfliche Schönheit des Alltäglichen um uns: dies millionenfache Leben und Sichregen in Form und Farbe, Licht und Linie, dies Schwellen und Breiten, Hasten und Plimmern, das erschütternd Große und das nervbebend Kleine! Was für ein Feld eröffnet sich da dem Aufnahmekünstler, zu *sehen*, zu *wählen*, zu *verklinden*, zu *begeistern*!"⁵⁸

Man spürt es: Hier formuliert einer mit großer innerer Beteiligung sein kinematographisches Glaubensbekenntnis. Als Vorurteil bezeichnete Häfker die verbreitete Ansicht, das Publikum interessiere sich nicht für reine Naturaufnahmen. Er hielt die Erfahrungen, die er mit seinen Mustervorstellungen gemacht hatte, dagegen. Außerdem verwies er stets darauf, daß Aufnahmen in seinem Sinne bisher sehr selten seien, nur zufällig entstünden. Zudem behindere die übliche Sensationsprogramm-Zusammenstellung deren Wirkung. Das Beste, was man an Naturaufnahmen zu sehen bekomme, sei ebenfalls unter dem Gesichtspunkt der Sensation gemacht ('die größten, schönsten, weltberühmten ...'). Doch fesselnd seien nicht Größe und Weltberühmtheit, sondern Deutlichkeit und Übersicht,

⁵⁷Hermann Häfker, Zentralstelle für aktuelle Kinaufnahmen. In: *Der Kinematograph*, Nr. 240, 2.8.1911

⁵⁸Hermann Häfker, *Kino und Kunst*, a.a.O., S. 33

⁵⁹Ebenda. An welchen Naturerscheinungen exemplifizierte Häfker seine theoretischen Ausführungen? Wie schon die Filme seiner Mustervorstellung, so beziehen sich auch die meisten Beispiele in seinem Buch auf Bewegungen des Wassers: der Rhythmus des Meeres, der breite, ruhige Strom, die Geiser Neuseelands; aber auch das Spiel des Windes im Baum, der Landmann, der Getreide mäht, etc. etc.

Schönheit, Rhythmus und Ruhe des Schauspiels der Natur. "Die Schönheit dieser Bewegung fließt aus zweierlei Quellen, deren beider Darstellung Eigenrecht des Kinematographen ist: der *körperlichen* Bewegung der Dinge selbst und dem Spiele des *Lichtes* auf und in ihnen."⁶⁰ Die künstlerischen Reize einer Kinaufnahme begännen gerade da, wo der Aufnehmende mit seinen technischen Möglichkeiten zu ringen anfangen. Dieser müsse beim Maler und beim Augenblicksphotographen in die Schule gehen, besonders aber die Wirkung im Kinotheater studieren. Als wesentliche Gesichtspunkte für den Aufnehmenden nannte Häfker die Wahl des Motivs, des Ausschnitts und der Komposition. "Das *Motiv* des Kinokünstlers ist natürlich ein *Bewegungsvorgang*."⁶¹ Der Apparat müsse so weit weg oder so nah herangestellt werden, daß das, was in der lebendigen Wirklichkeit fessele, im Bilde wieder deutlich sichtbar werde (heute: Einstellungsgröße). Das Bild müsse solange wirken, bis es allmählich über den Beschauer Macht gewinne, seine Seele gefangen nehme, ihm die Stimmung bringe (heute: Einstellungslänge). "Der im Stofflichen befangene Aufnehmende glaubt, er müsse den Zuschauern nur ja alle drei oder fünf Sekunden etwas 'Neues' bieten, damit sie sich nicht 'langweilen'."⁶² Was den *Bildausschnitt* angehe, solle man, wo Rahmen und Motiv nicht annähernd in eine Ebene zu bringen seien (in bezug auf Schärfe und Größenverhältnis), lieber auf ersteren verzichten. Wichtiger sei es, eine vollständige Bewegungseinheit auf das Bild zu bringen. Die *Komposition* im Kinobild beziehe sich auf das Nach-, nicht das Nebeneinander. Es erhöhe den Reiz eines Bildes um das Vielfache, wenn die Bewegung nicht episch sei, sondern sich zum Dramatischen hin steigere; denn das Auge suche nach Abwechslung und Gegensatz. Den Höhepunkt der Kunst bilde die Komposition solcher Bilder mit Menschen darin. "Der Greuel greulichster ist der Mensch in seiner Pose."⁶³ Deshalb müsse der Kinokünstler den Menschen belauschen, ohne daß dieser ihn bemerke.

⁶⁰Ebenda, S. 35

⁶¹Ebenda, S. 38

⁶²Ebenda, S. 39

⁶³Ebenda, S. 41

Gegnerschaft zum Kinodrama

Die Position Häfkers zu den "Gestellten" Filmen, also zu den "Kinodramen" bzw. Spielfilmen, war völlig geprägt von seiner Präferenz des Naturfilms. Die ästhetische und moralische Verurteilung dessen, was achtzig bis neunzig Prozent des herkömmlichen Kinoprogramms ausmachte, war ihm so selbstverständlich, daß er sie lange Zeit glaubte, nicht einmal begründen zu müssen. Für ihn galt als unumstößlich, daß das Kino in der Hand eines jeden, der es ernst nähme, wesentlich der lichtbildnerischen Wiedergabe von Naturwirklichkeiten dienen müsse: "In meiner Schrift 'Kino und Kunst' war ich gleich von dieser Voraussetzung ausgegangen, ohne zu bemerken, daß einstweilen noch die Frage des Kinodramas die Köpfe viel zu sehr im Banne hielt - so sehr, daß selbst bei dem Titel meiner Schrift die meisten ohne weiteres nur oder wesentlich an das Kinodrama als dasjenige Gebiet dachten, auf dem der Kino sich als 'Kunst' betätigte."⁶⁴ "Kino und Kunst" enthielt, aller Kinodrama-Feindschaft zum Trotz, ein Kapitel über "Gestellte" Filme, in dem Häfker zwar zunächst das Kinodrama als "Wechselbalg" aus der Verbindung von Kinematographie und Schauspielkunst bezeichnete, verkuppelt von jenen, die aus der Kinematographie nur reichen Gewinn ziehen wollten. Dann gestand er aber doch zu: "Wir können ja nicht leugnen, daß der Kinematograph, wenn auch sein Eigenruhm die Wiedergabe unbefangener und bewußter Wirklichkeit ist, doch *fähig* ist, auch Bilder zu erzeugen, die von denen der Wirklichkeit abweichen."⁶⁵ Hier unterschied Häfker zwei Arten von Bildern: - "menschliche Arrangements", vor allem *Pantomimen*; - und *Trickszenen*, bei denen man "natürliche Vorgänge durch eine besondere Art von Aufnahmen ganz verändert und in nicht mehr natürlicher Weise auf der Leinwand erscheinen"⁶⁶ lasse. Natürlich band Häfker auch die 'gestellten' Filme in den Zusammenhang einer 'kinetographischen' Gesamtvorführung ein. Erst in seinem dritten Filmbuch, "Der Kino und die Gebildeten", befaßte sich Häfker ausführlich mit dem Kinodrama - um dessen künstlerische Belanglosigkeit und die eigentliche Berufung des Kinematographen zur Wiedergabe von Naturwirklichkeiten eingehend zu beweisen.

⁶⁴Hermann Häfker, *Der Kino und die Gebildeten*, a.a.O. S. 58

⁶⁵Hermann Häfker, *Kino und Kunst*, a.a.O., S. 43

⁶⁶Ebenda, S. 44

Natur als Kunst

Kunsttheoretisch ist Häfker ein Unikum. Auch Konrad Lange war entschieden dafür, daß der Kinematograph das Leben, so wie es sei, zu reproduzieren habe. Aber gerade deshalb, weil er hier nur technisches Instrument sei, das nach immer vollständigerer Wiedergabe der Natur strebe, könne er keine Kunst sein. Der Kinematograph sei umso weniger Kunst, habe umso weniger Stil, je mehr es ihm gelänge, alle Eigenschaften der Natur, wie Form, Farbe, Licht, Bewegung, Raum, Geräusch usw., der Wirklichkeit entsprechend zu reproduzieren. Lange und mit ihm das herrschende Kunstverständnis postulierten einen diametralen Gegensatz von Kunst und Natur. Bei Häfker hingegen ist dieser Gegensatz aufgehoben, wird gar die Natur selbst zur Kunst: "Die Natur selber ist eine fertige Dichtung - es fehlte uns bisher nur das Handwerkszeug, sie unverfälscht nachzudrucken."⁶⁷ Das ruhige, geheimnisumhüllte und unerschöpfliche Sichregen der Dinge berge Sinn, nicht nur seiner rhythmischen Regelmäßigkeit wegen, sondern auch insofern, als es unmittelbarer Ausdruck von etwas sei oder zu sein scheine. Dadurch, daß sich elementare Vorgänge, wie der Wind und das Licht, in den Bewegungen getroffener Dinge spiegelten, gewannen sie etwas Seelisches. Für den Naturmystiker Häfker galt das als höchste kinematographische Kunst, was es für Lange am wenigsten war: die möglichst vollkommene Wirklichkeitswiedergabe bis hin zur Geräuschimitation bei der Vorführung - und damit sind wir wieder bei Häfkers Ziel eines Kinos als Gesamtkunstwerk⁶⁸ angelangt, bei der "Kinetographie".

"Kinetographie"

Der einzelne Film war für Häfker nur "Rohbestandteil" - allerdings hauptsächlich Rohbestandteil - einer kinematographischen Aufführung, der gleichwohl mit größter sachlicher Vollendung hergestellt werden müsse, wobei die Wirkung in der Gesamtvorstellung den Maßstab der anzustrebenden Vollkommenheit bilde. Einen solchen Film wollte er "Lehrfilm"⁶⁹ genannt wissen, ein Begriff, der zwar schon vor Häfker gele-

⁶⁷Ebenda, S. 36

⁶⁸Ebenda, S. 50

⁶⁹Ebenda, S. 51

gentlich gebraucht worden war⁷⁰, aber erst nach dem Weltkrieg allgemein üblich wurde. Häfker: "Ein kinematographisches Bild allein und ganz für sich betrachtet, oder auch eine ununterbrochene Reihe davon ist in jeder Hinsicht ein Unding - ist überhaupt *nichts*. Es dürfte kaum einen Film geben, der, so vorgeführt, überhaupt inhaltlich verständlich, geschweige denn ästhetisch erträglich wäre."⁷¹ Zur Erhöhung des Verständnisses und auch aus gesundheitlichen Gründen müsse den Beschauern im weitest möglichen Maße das im Kinobild Fehlende ersetzt werden. In der Wirklichkeit erläutere die Natur selber, was man sehe, durch Geräusche und Klänge, Düfte und Berührungen. Vor dem Kinobild bemühten sich die allein von allen Sinnen gebrauchten Augen des Kinobesuchers vergebens um Ersatz; an ihre Stelle müsse das Denken treten. Beide, Augen und Hirn, würden jedoch bald erlahmen, wenn ihnen nicht sinnliche Unterstützung und Erholung durch Vortrag und Lichtbild, Begleitgeräusch und Begleitmusik, Farben und Pausen geboten werde. So habe man es mit einer ganzen Gruppe neuer Naturveranschauligungsmittel zu tun, die einander ergänzten und eine ohne die andere einfach sinnlos wären. Man müsse also zur Kinematographie die mechanische Selbstaufzeichnung von natürlichen *Klangerscheinungen*, die Grammophonie oder Phonographie, hinzuzählen. Häfkers Ideal war die vollkommene Reproduktion des Natureindrucks in seiner sinnlichen Totalität: Die ideale Vollendung, nach der diese Erfindungen strebten, sei "die mechanische Selbstwiedergabe vollständiger Gruppen von Naturerscheinungen, wie wir sie mit Zeichnung, Farbe, Plastik, Bewegung, Klang, Geräusch und vielleicht eines Tages sogar mit Geruchseindrücken mit den Sinnen wahrnehmen."⁷² Auch eine solche Vorführung werde jedoch niemals der 'Vermenschlichung' im Sinne guten Geschmacks entbehren können: menschlich-willkürlicher Erläuterungs- und Ergänzungsmittel, besonders des Wortes, und menschlich-künstlerischer Durcharbeitung zur Erzielung einer befriedigenden Gesamtwirkung. Alle diese Techniken der 'Bewegungsselbstaufzeichnung' benannte Häfker mit dem Wort "Kinetographie", das er schon 1908 in diesem Sinne eingeführt hatte. "Wenn ich nun von Kinetographie als *Vorstellung* spreche, so verstehe ich darunter eine solche, die im Kern aus dem Zusammenwirken aller oder mehrerer der genannten Techniken ... besteht, die durch Wort, Musik, einstweilen künstlich-mechanische Begleitgeräusche usw. als unentbehrlichen, aber den kinetographischen untergeordneten Bestandteilen gebildet

⁷⁰Siehe: Spezial-Regisseure bei Film-Aufnahmen. In: *Lichtbild-Bühne* (Berlin), Nr. 40, 7.10.1911, S. 6

⁷¹Hermann Häfker, *Kino und Kunst*, a.a.O., S. 51-52

⁷²Ebenda, S. 54



Das einzige bekannte Photo von Hermann Häfker (Sammlung Diederichs), aufgenommen 1929/30. Häfker ist 1939 im KZ Mauthausen umgekommen.

wird.⁷³ Für die Gestaltung des Programms einer solchen kinetographischen Vorstellung führte Häfker eine Reihe von Regeln an: Trotz der Heranziehung aller möglichen Hilfsmittel dürfe es weder seine Einheitlichkeit noch seine Ruhe verlieren; die erlaubte Länge richte sich nach der Aufnahmefähigkeit der Zuschauer; je länger es sei, einen desto kunstvolleren Aufbau und desto feinere Gliederung erfordere es. Steigerung und Gegensätze, wiederholte Häfker einen schon 1907 in seinem ersten Filmartikel gegebenen Rat⁷⁴, seien die Mittel, auf denen die Wirkung jedes zeitlichen Kunstwerks, also auch der Kinetographie, beruhe. Die Kunst der Programmzusammenstellung bestehe darin, "nicht nur 'tolle Effekte', mit denen ja leicht zu wirken ist, unterzubringen, sondern eben auch die feineren und nüchternen Programmbestandteile in Wirkung zu bringen"⁷⁵, den Zuschauer für die "Stimme der schlichten Naturwahrheit" empfänglich zu machen. Weiter gehöre dazu, daß die zur gegenseitigen Ergänzung dienlichen Techniken und Hilfsmittel nicht zu ihrer Erdrückung mißbraucht würden: "Es ist ein grober Unfug, Bilder von Musik begleiten zu lassen, außer in Ausnahmefällen, wo diese Musik eigens, mit feinstem musikalischen Verständnis und völliger Unterordnung dem Bilde angepaßt und zu seiner Ergänzung oder Erläuterung unentbehrlich ist"⁷⁶, z.B. bei Tänzen. Noch schlimmer sei die Begleitung der kinematographischen Bilder mit Worten, gar mit Dialogen. Den erläuternden Vortrag solle man unmittelbar vor das Kinobild verlegen. Denn was heute als Schere zwischen Bild und Text bezeichnet wird⁷⁷, davon wußte schon Häfker: "Zum Verständnis gesprochener Worte sind ganz andere Gehirnteile in uns tätig als zur Aufnahme von Bildern durch das Auge. Beide Arbeiten strengen die Nerven an und erfordern unsere ganze Aufmerksamkeit. Auf Erläuterungsworte achten zu müssen, während man gleichzeitig schnell vorbeiwandernde Bilder entziffern soll, das ist daher eine noch größere Qual als dieselbe Zumutung bei Lichtbildern, die wenigstens stillestehen."⁷⁸ Wenn ein Bild länger dauere und innerlich ohne Steigerung sei, könne man an eine weitere Verwendung von Begleitmusik zu 'melodramatischen' Zwecken, zur Hebung der Stimmung und Unterstreichung des Rhythmus, denken.

⁷³Ebenda, S. 55

⁷⁴Hermann Häfker, *Zur Dramaturgie der Bilderspiele*, a.a.O.

⁷⁵Hermann Häfker, *Kino und Kunst*, a.a.O., S. 56

⁷⁶Ebenda, S. 57

⁷⁷Siehe: Bernward Wember, *Wie informiert das Fernsehen?*, München 1976, S. 47

⁷⁸Hermann Häfker, *Kino und Kunst*, a.a.O., S. 57

Nachdem Häfker am Ende seines Buches "Kino und Kunst" eingehend seine Dresdener Mustervorstellung "Schauspiele der Erde" in ihrem Ablauf beschrieben und eine Reihe von damit zusammenhängenden Problemen abgehandelt hatte, gab er abschließend den Hinweis, woran man erkennen könne, ob eine 'kinetographische' Vorführung künstlerisch gewesen sei: Wenn "man mit erfrischten Sinnen, bereichertem Wissen, gereinigtem Fühlen, klarem Denken und voll deutlicher, erhebender Erinnerungen von ihr nach Hause geht"⁷⁸.

⁷⁸Ebenda, S. 70

Peter Lähn

Filmschaffende und Filmarbeiter. Zur Geschichte der gewerkschaftlichen Organisierung der Filmindustrie.

Während die Konzentrationsbewegungen des Filmkapitals in der neuen Fachliteratur zumindest in den Grundzügen dokumentiert erscheinen, ist die Existenz einer Filmgewerkschaft in den nicht nur für die Filmindustrie ereignisreichen Jahren 1918-1923 in Vergessenheit geraten. Einzig Peter Bächlin widmet den "Arbeitnehmerorganisationen" ein, allerdings unvollständiges, Resümee:

"Arbeitnehmerorganisationen sind in der Filmproduktion relativ spät entstanden. Ihre Forderungen tendieren vor allem auf eine Regelung der Arbeitsbedingungen. Bezeichnenderweise wurden sie während der Filmkrise ins Leben gerufen, oder ihre Aktivität nahm in solchen Jahren besonderen Umfang an. In Deutschland wurde gegen Ende der Zwanzigerjahre die 'Dachö' (Dachorganisation der filmschaffenden Künstler Deutschlands e.V.) gegründet, der Filmautoren, Regisseure, Kameraleute, Filmarchitekten, Filmdarsteller und Filmmusikautoren angehörten. Als wichtige soziale Aufgaben postulierte der Verband: 1. organisatorischen und rechtlichen Schutz der Mitglieder gegen Boykottmaßnahmen seitens der Arbeitgeber, 2. normative Regelung der Arbeitsbedingungen."¹

Die Grundlagen dieser Recherche bilden wirtschaftswissenschaftliche Dissertationen der zwanziger Jahre, sowie zahlreiche Artikel und Veröffentlichungen in der Fachpresse, die teilweise minutiös, auf jeden Fall aber tendenziös die Konsolidierungsbewegungen einer ab dem 15. November

¹Peter Bächlin: *Der Film als Ware*, Diss. Basel 1945, Nachdruck Frankfurt/Main 1975, S.168; Bächlin spielt auf eine Entwicklung an, die ich in diesem Artikel nicht behandeln werde: 1925 formierten sich die einzelnen Berufsgruppen innerhalb der Filmindustrie in Interessenverbänden. Am 18.11.1925 wurde der "Klub der Kameraleute" gegründet, am 13.12.1927 vereinigten sich die Architekten in den "Klub der deutschen Filmarchitekten" und am 13.4.1927 organisierten sich die Regisseure in dem "Verband der Film-Regisseure Deutschlands e.V.". Am 15.5.1928 gründeten diese Verbände die "Dachorganisation der Filmschaffenden e.V.", als deren erster engagierter Vorsitzender Lupu Pick gewählt wurde. Diese Verbände formierten sich, um der am 19.10.1923 von den Produzenten ins Leben gerufene "Spitzenorganisation der deutschen Filmwirtschaft" (abgekürzt: Spio) entschiedener entgegen zu können. Die Spio regelte u.a. als "Arbeitgeberlohnkartell" die Vertragsverhältnisse der Filmschaffenden in Mantelarif-Verträgen.

1918 sich etablierenden Filmgewerkschaft verfolgen.² Der von mir gesteckte zeitliche Rahmen von 1918 bis 1923 trägt der Tatsache Rechnung, daß in diesem Zeitraum die Deutsche Filmgewerkschaft in ihren Aktivitäten einigermaßen geschlossen dokumentiert werden kann. Ab 1923 verflüchtigen sich ihre Spuren, bis mindestens 1930 kann ihre Existenz allerdings durch Dokumente nachgewiesen werden. Selbst Autoren, die in direkter zeitlicher Nähe zu den zu beschreibenden Aktivitäten der Filmgewerkschaft standen, beklagten die mangelhafte Materiallage.³ Erstaunlich ist ebenfalls, daß die Filmgewerkschaft in der Gewerkschaftsgeschichtsschreibung nicht erwähnt wird.

1. Gewerkschaftliche Bewegungen und wirtschaftliche Entwicklung der Filmindustrie ab 1913

Die Informationen über gewerkschaftliche Zusammenschlüsse in den verschiedenen "Betriebsarten" der Filmindustrie⁴ um 1913 spiegeln den rudimentären Zustand einer sich noch formierenden kapitalkräftigen Industrie wieder, deren organisatorische Grundlagen in einzelnen horizontalen Konzentrationen vorgebildet, aber noch nicht ausreichend strukturiert erscheinen.⁵ Filmvorführer, Portiers, Platzanweiser/innen und Kassierer/innen, vor allem also Arbeiter und Angestellte im Lichtspieltheaterbereich sollen sich schon frühzeitig verschiedenen Fachgewerkschaften wie z.B. dem Transportarbeiter-, dem Holzverarbeiter- und dem Metallverarbeiterverband angeschlossen haben.⁶ Dieselbe Quelle vermerkt anekdotisch, daß die "kinematographischen Vorführer" besonders in Berlin ein "gewisses Standesbewußtsein" repräsentierten und sich an den Freien Gewerkschaften orientierten. "Schlechte Bezahlung, ungesunde Arbeitsräume,

²Die Durchsicht der Filmzeitschriften erfolgte anhand des Zeitschriftenbestandes im Deutschen Institut für Filmkunde in Frankfurt. als überaus ergiebig erwiesen sich die Fachzeitschriften *Der Film* (ab 1916), *Film-Kurier* (ab 30.4.1919), *Der Kinematograph* (ab 1907), die *LichtBildBühne* und die *FilmWelt* (ab 1918).

³So etwa Carl Fellbaum: Die Organisierung der deutschen Filmwirtschaft, Dissertation Köln 1923, S. 66

⁴Karl Zimmerschied: Die deutsche Filmindustrie. Ihre Entwicklung, Organisation und Stellung im deutschen Staats- und Wirtschaftsleben, Diss. Erlangen 1922, veröffentlicht im Poeschel Verlag, Stuttgart 1922, S.1

⁵Vgl. Jürgen Spieker: Film und Kapital, Berlin 1975, S.15

⁶Hermann Lefranc: Das Deutsche Filmgewerbe, Diss. Heidelberg 1920, S. 160/61.

wenig freie Tage, lange Arbeitszeiten" bildeten die Arbeitsbedingungen der Filmvorführer.

Der erste Weltkrieg bedeutet eine Zäsur in der deutschen Filmindustrie. Der europäische und amerikanische Film verlor seine marktbeherrschende Position, ohne daß die deutsche Filmproduktion diese Lücke auf Anhieb hätte füllen können. Gleichzeitig stieg jedoch der Bedarf an Filmen an: nicht nur die Filmtheater, sondern auch die militärischen Front- und Etappenkinos mußten mit Unterhaltungsfilmen versorgt werden. Diese Aufgabe wurde in den ersten Kriegsjahren von der "Nordischen Film-Kompagnie" (Nordisk) übernommen, die durch "Angliederung mehrerer Produktionsfirmen, durch die Aufnahme einer eigenen Produktion in Deutschland und die Vereinigung von Produktion, Verleih und Theatern ... einen führenden Einfluß auf alle drei Sparten"⁷ sicherte. Die deutsche Filmproduktion, der Verleih und Vertrieb sowie die Filmtheater reagierten mit Firmenneugründungen bzw. Konzentrationsbewegungen, die die Filmwirtschaft vollkommen industrialisierten. Firmenfusionen orientierten sich u.a. am Vorbild der Montanindustrie und die entstehenden Monopole versprachen eine restlose Gewinnausbeutung aller in Frage kommenden Einzelbetriebe (Verleih, Theater und Fabrikation), damit verbunden eine Verringerung der Produktionskosten und des Absatzrisikos.

Verbunden mit der Expansion der Filmindustrie war eine Zentralisierung der jeweiligen Interessensverbände in der Produktions-, Distributions- und Konsumtionssphäre, mit der sich die Industriellen eine Entsprechung ihres wirtschaftlichen Entwicklungsgrades und ihrer Größenordnung in Einfluß und Machtgewinn versprachen:

"Je größer mit der Entwicklung der Filmindustrie das Bedürfnis nach künstlerischem Personal und Rohstoffen wurde, desto notwendiger erschien ein gemeinsames Zusammengehen der Filmfabrikanten. Es galt einmal, den steigenden Forderungen der Darsteller, dann aber auch der unzureichenden, oft willkürlichen und teuren Belieferung mit Rohfilmmaterial durch die 'Agfa', welche während des Krieges als Monopolfirma für Rohfilm die Filmindustrie ihre Macht spüren ließ, Schranken zu setzen. So entstand im Jahre 1916 eine 'Vereinigung deutscher Filmfabrikanten e.V.', der sich im Jahre 1917 noch ein zweiter Verband, welcher hauptsächlich Konzerninteressen vertrat, hinzugesellte, der 'Schutzverband der Filmfabrikanten Deutschlands'. "⁸

⁷Bächtlin: a.a.O., S. 35.

⁸Zimmerschied: a.a.O., S. 93; Filmverleih und Filmhandel, sowie die Theaterbesitzer besaßen entsprechende Interessensvertretungen, die allesamt von Zimmerschied einer Würdigung unterzogen werden (a.a.O., S. 84-97).

Die vertikalen Konzentrationsbewegungen innerhalb der Filmindustrie fanden ihren Höhepunkt in der Gründung der Universum-Film-AG (UFA) am 18. November 1917. Ein Finanzkonsortium, bestehend u.a. aus der Deutschen Bank, der Dresdner Bank, der AEG, der Hapag und des norddeutschen Lloyd brachten ein Aktienkapital von 25 Millionen Mark in die Gesellschaft ein, das Deutsche Reich beteiligte sich mit 8 Millionen Mark an der Konzerngründung. Die Aktien sollten nach Übereinkunft der Kapitalgeber auf fünf Jahre dem freien Markt gesperrt bleiben⁹ Ludendorffs Intentionen, einen finanzkräftigen und leistungsstarken Konzern zu schaffen, der vor allem in der Herstellung und Verbreitung von Propagandafilmen zur planmäßigen Beeinflussung der breiten Massen beitragen sollte, führten zu einer Zentralisierung der Filmwirtschaft, die im Interesse des Großkapitals an einem "organisierten" Kapitalismus lagen. Die dem Konzern zugeordnete propagandistische Rolle konnte er im letzten Kriegsjahr allerdings nicht mehr erfüllen. Stattdessen hatte die

"Wilhelmische Ära (...) der Weimarer Republik einen mächtigen Filmkonzern hinterlassen, der viele Jahre lang die entscheidende Rolle bei der Gestaltung des deutschen Films spielen sollte, der dem Schaffen von Produzenten und Regisseuren den ideologischen Stempel aufdrücken und für die Produktion der kleineren, unabhängigen und konkurrierenden Firmen tonangebend sein sollte."¹⁰

2. Gewerkschaftliche Organisationsbewegungen und Industriellenstrategie in der Filmwirtschaft in den Tagen der Novemberrevolution

Die Filmindustrie reagierte auf die Novemberrevolution in Berlin¹¹ und die kurz darauf am 11. November erfolgende Kapitulation des Reiches in Compiègne mit einer regen Versammlungstätigkeit, um ihre Interessen neu zu ordnen und aufeinander abzustimmen. Im Mittelpunkt standen drei Problemfelder, deren Lösung der Filmindustrie am Herzen lag: die Zensur, die Versorgung mit Rohfilmmaterial und die weitere Beibehaltung der

⁹Zur Durchleitung der Geschichte der UFA und anderer Produktionsgesellschaften während des 1. Weltkrieges und der Weimarer Republik vgl., neben Zimmerschied: a.a.O., S. 57ff. auch Alfred Kallmann: Die Konzernierung in der Filmindustrie, erläutert an den Filmindustrien Deutschlands und Amerikas, Dissertation Würzburg 1932, S. 16ff. Peter Bächlin und Dieter Prokop stützen sich in ihrer Darstellung der Entstehungsgeschichte der UFA hauptsächlich auf diese beiden Quellen.

¹⁰Jerzy Toeplitz: Geschichte des Films, Bd. 1, 1985-1928, Berlin 1972, S. 140.

¹¹Am 9. November 1918 riefen revolutionäre Obleute und der Spartakus den Generalstreik aus.

Abschottung des seit dem Kriegsbeginn geschlossenen Marktes. Am 11.11.1918 waren in den Räumen der Eiko-Filmgesellschaft in Berlin 81 Vertreter der verschiedenen Branchen auf Einladung des "Filmklub", einer übergeordneten Interessensvertretung der Filmwirtschaft, erschienen: "Anwesend waren auch einige führende Leute des neugegründeten 'Rat geistiger Arbeiter'. Und zwar der Leiter dieses Rates, Herr Siegfried Jacobson, der bekannte Herausgeber der ehemaligen 'Schaubühne', jetzigen 'Weltbühne'.¹² Gemeinsam mit dem "Rat geistiger Arbeiter" formulierte der Regisseur und zukünftige Funktionär der Deutschen Filmgewerkschaft Martin Berger¹³ die oppositionelle Vorgehensweise gegenüber dem UFA-Konzern. Nach den Vorstellungen der Industriellen sollte die UFA nicht zerschlagen, sondern in die "Gesamtinteressen" der Branche eingebunden werden. Die Geschäftsräume der UFA befanden sich noch in der Hand der Arbeiter- und Soldatenräte, das Telefon war gesperrt und der Rohfilm beschlagnahmt (1.6 Millionen Meter, der eigentliche "Schatz" der UFA!). Auch Martin Berger wollte diesen Konzern nicht auflösen, aber im Gegensatz zu den Vorstellungen der Filmindustrie sollte der staatliche Einfluß über Aufsichts- und Betriebsräte erhalten bleiben.

Am 15. November 1918 fand die nächste große Versammlung sämtlicher Verbände der Filmindustrie in den "Kammerlichtspielen", einem Kino der UFA, statt. Als Regierungsvertreter waren wiederum zwei Mitglieder des "Rat(es) der geistigen Arbeiter", Dr. Bessmertý und Wolfgang Haimann, vertreten. Das Hauptreferat hielt der Industrielle William Kahn, der vorschlug, einen "Rat der deutschen Filmarbeit" mit ungefähr 60 Mitgliedern zu gründen, dem sowohl Arbeitgeber und Arbeitnehmer angehören sollten. Diese Strategie entsprach dem Vorgehen führender Industrieller gegenüber den Gewerkschaften, auf deren Hilfe für die Demobilmachung und Übergangswirtschaft die Industrie angewiesen war. Am selben Tag wurde das sogenannte Stinnes-Legien-Abkommen abgeschlossen, das "das Kernstück der anvisierten Zentralarbeitsgemeinschaft zwischen Arbeitgebern und Arbeitnehmern"¹⁴ war.

¹²J.U. (= Julius Urgiss): Aus dem Berlin der Republik, in: *Der Kinematograph* Nr. 620, 20.11.1918, o.S.

¹³Die Lebensdaten dieses Regisseurs sind unbekannt. Seine Filmarbeit läßt sich ab 1916 nachweisen. Sie umfaßt gängige Kolportagefilme wie auch filmische Dokumentationen politischer Ereignisse (Das Arbeiter-Sport und Turnfest am 20.6.1922 in Berlin-Brandenburg; Der Gewerkschaftstag in Leipzig, 1922; Proletarischer Gesundheitsdienst). Sein "sozialistisch pazifistischer" Film *Freies Volk* wurde im *Vorwärts* vom 26.5.1926, mit dem *Panzerkreuzer Potemkin* verglichen. 1933 ist Martin Berger wahrscheinlich nach Amerika emigriert.

¹⁴Gerald D. Feldman/Irmgard Steinisch: *Industrie und Gewerkschaften 1918-1924. Die überforderte Zentralarbeitsgemeinschaft*, Stuttgart 1985, S. 22-23.

Damit wurden die Gewerkschaften als Interessensvertreter der Arbeiterschaft zwar anerkannt, das eigentliche Ziel der Industriellen aber lag vielmehr in der Entschärfung der revolutionären Situation, indem durch die Zusammenarbeit mit "vernünftigen" Gewerkschaftsfunktionären eine sofortige Sozialisierung der Wirtschaft verhindert werden sollte.¹⁵ Die Angehörigen der verschiedenen Berufszweige versuchten sich selbständig in Berufsgenossenschaften zu organisieren. Die Regisseure, Dramaturgen und Filmschriftsteller wählten acht Vertrauensmänner, "die an den Beratungen zur Gründung einer Organisation aller in der Filmindustrie künstlerisch tätigen Arbeitnehmer"¹⁶ teilnehmen sollten. Die Operateure, Reisevertreter, das kaufmännische Personal und die technischen Angestellten, sowie die Filmschauspieler führten ebenfalls Organisationsversammlungen zur Wahl von Vertrauensleuten und Arbeitsräten durch. Die explosivste Atmosphäre wurde auf der Versammlung der "Filmbörsenmitglieder" konstatiert, die am 17.11.1918 in den "Kammerlichtspielen" stattfand. Für die Stimmung im Saal war eine Polarisierung in zwei Gruppen verantwortlich: die eine orientierte sich an den Vorgaben der Generalkommission der Freien Gewerkschaften, die die wirtschaftlichen Deprivationen des Krieges mit einer mäßigen Aufbaupolitik in Zusammenarbeit mit der Industrie überwinden wollten, während die "radikalen" Kräfte das wirtschaftliche Primat über die Politik nicht anerkannten. Sie forderten eine grundsätzliche Änderung der Besitz- und Machtverhältnisse und damit verbunden eine deutliche Verbesserung ihrer wirtschaftlich angespannten Situation.

Die Statisten, Massendarsteller oder Komparserie, so ihre Benennung in den Termini der Filmindustrie, die sich so engagiert zu Wort meldeten, sind in der neueren Filmgeschichtsschreibung vollkommen unerwähnt geblieben. Gerade aus ihren Reihen hat sich die radikalere Klientel in der Deutschen Filmgewerkschaft organisiert.

Exkurs: Zur Geschichte der Komparserie und der "Filmbörsen"

Mit der Industrialisierung der Filmwirtschaft und ihrer Kapitalisierung benötigte die Filmindustrie einen neuen Typus von Schauspieler, der sich

¹⁵"Geben wir doch", kommentierte Hugo Stinnes die Kompromißwilligkeit der Unternehmer, "den Gewerkschaften ihre Anerkennung, was wir brauchen, ist eine Atempause, die unsere Arbeit ermöglicht, nachher wird sich schon alles von selbst regeln.", zitiert nach: Helmut Böhme, Prolegomena zu einer Sozial- und Wirtschaftsgeschichte Deutschlands im 19. und 20. Jahrhundert, 2. Aufl., FFM 1968, S. 112, in: Frank Deppe u.a., Geschichte der deutschen Gewerkschaftsbewegung, 2. Aufl., Köln 1978, S. 152

¹⁶Julius Urgiss: a.a.O.

vor dem ersten Weltkrieg in Deutschland hauptsächlich aus stellenlosen Artisten und Schauspielern zusammensetzte. Die Entwicklung der Genres des Lustspielfilms und des Historienfilms waren Ausdruck eines Konkurrenzkampfes, der die Industrie zwang, Filme mit aufwendigem Dekor und Massenszenen auf den Markt zu bringen. Urban Gad beleuchtet ironisch die Rolle des Rezipienten in dieser Entwicklung:

"Was Statisten, Massenszenen betrifft, so ist das eine Sache, die dem Publikum stark imponiert. Bei Szenen, wo eine Menge bezahlter Statisten auftreten, wird stark applaudiert, - hauptsächlich, weil man die Gewißheit hat, daß die Kosten sehr groß gewesen sind. (...) Massenszenen sind darum ein kostbares, aber sicheres Mittel, um das Publikum zu blenden, das Wert darauf legt, daß man ihm durch freigiebigen Kostenaufwand schmeichelt."¹⁷

Die aufwendigeren Produktionen benötigten Massendarsteller, die zu einem bestimmten Zeitpunkt innerhalb des Drehplans zur Verfügung stehen mußten. Ihre Verdienstmöglichkeiten richteten sich nach den Engagements, sie wurden für die betreffenden Tage durch Hilfsregisseure angeheuert und nach den abgedrehten Aufnahmen wieder entlassen:

"Die Tendenz des Kapitalismus, die Arbeit als Ware wie eine andere Ware in den kapitalistischen Mechanismus einzustellen, ist hier sehr stark ausgeprägt. Vor dem Kriege und auch noch teilweise während des Krieges resultierte daraus, dass die Statisten sich gegenseitig unterboten, um Engagements zu erhalten, wodurch ein Druck auf den Arbeitslohn, hier 'Honorar' genannt, ausgeübt wurde. Um die allgemeine Lage, hauptsächlich was die Bezahlung seitens vieler Direktoren und Regisseure anbelangt, zu verbessern, wurde des öfteren ein Zusammenschluss der Statisten nach dem Vorbild der 'Deutschen Bühnengenossenschaft' angestrebt. Entweder schlugen die Versuche, diesen fluktuierenden Strom von Statisten zu organisieren ganz fehl, oder es waren nur Teilerfolge zu verzeichnen. Erst während der letzten Jahre des Krieges änderte sich - als der Mangel an Menschenmaterial durch die Einberufungen andauernd größer wurde, auch die Lage der Komparserie auf dem Arbeitsmarkt. Es wurde immer schwieriger, die nötigen Komparsen für die Filmaufnahmen herbeizuschaffen und die Statisten nahmen die Gelegenheit war, um höhere Löhne zu erhalten. Es setzte nun ein Überbieten der Unternehmer ein und häufig wurde aus Filmfabrikantenkreisen die Klage laut, dass engagierte Statisten einfach nicht zur Aufnahme gekommen waren, weil sie im letzten Augenblick eine bessere Verdienstmöglichkeit für den Tag gefunden hatten."¹⁸

Die Engagementvermittlung erfolgte in den Anfängen auf der Straße und später in öffentlichen Cafes, den sogenannten "Filmbörsen". Dort versammelten sich meist in den frühen Abendstunden die Statisten und Statistinnen, um auf ein eventuelles Engagement zu warten. Diese wurden von

¹⁷Urban Gad: *Der Film. Seine Mittel - Seine Ziele*, Berlin 1920, S. 29

¹⁸Hermann Lefranc: a.a.O., S. 154-55

den Hilfsregisseuren getätigt und "Zufall und Günstlingswirtschaft" sowie Bestechungsgelder waren die Regel.¹⁹ Erst im September 1918 wurde eine organisierte Arbeitsvermittlung von den Filmindustriellen etabliert:

Durch die neue 'Filmbörse' sollte der Beruf des Filmdarstellers auf eine höhere Stufe gebracht werden; er sollte fester umrissen, von den eigentlichen Berufslosen gesäubert werden. Deshalb war der Zutritt der 'Filmbörse' Engagementsuchenden nur gegen Vorzeigen der Ausweiskarte, über deren Ausstellung ein sechsgliedriger Ausschuss - 2 Fabrikanten, 2 Regisseure, 2 Schauspieler - entschied, gestattet. Bedingung für die Zulassung war: Die Börsenbesucher mußten mindestens drei Mal gefilmt haben und darüber ein Zeugnis beibringen können. Man wollte dadurch den Wettbewerb einschränken; jedoch wir haben bereits erfahren, dass die 'Reservearmee' während der Revolution trotzdem dauernd anschwell, wodurch auch die Konkurrenz grösser wurde.

Die Engagements mußten von den Regisseuren bzw. Hilfsregisseuren an den Tischen der Darsteller abgeschlossen werden. Der engagierte Statist gab seine Ausweiskarte ab, die er erst mit dem Honorar wieder zurück erhielt. Nun konnten sich die Darsteller nicht - wie es früher beliebt war - doppelt und dreifach verpflichten. Sie mußten sich zur angenommenen Beschäftigung pünktlich einstellen, wollten sie nicht ihren Ausweis verlustig gehen und damit dauernd von der Filmbörse ausgeschlossen werden.

Das börsenfähige Alter war auf 14 Jahre festgesetzt worden. Die in den beiden Fabrikantenverbänden zusammengeschlossenen Firmen hatten sich gegen eine Konventionalstrafe von 500 Mark für jeden Fall der Zuwiderhandlung ihrer selbst verpflichtet, in keinem anderen öffentlichen Lokal als in der Filmbörse, Kaffee 'Königsfest', Engagements abzuschliessen bzw. abschliessen zu lassen.²⁰

Die offizielle Reglementierung des "Komparserieproblems" wurde nicht nur im "Fabrikantenkreis" als notwendig angesehen. Der Einladung zur offiziellen Eröffnung folgten u.a. Vertreter des Königlichen Polizeipräsidiums und des Reichswirtschaftsamtes. Der Reichstagsabgeordnete Dr. Stresemann entschuldigte sein Fernbleiben und bekundete großes Interesse für die Einrichtung der Filmbörse.²¹ Die Filmindustriellen versuchten mit dieser Einrichtung ein Vermittlungsmonopol durchzusetzen. Die vielen

¹⁹Siehe u. a.: Kurt Moreck: Sittengeschichte des Kinos, Dresden 1926, S. 223-226; Moreck spricht im Zusammenhang mit den "Filmbörsen" von einem "modernen Sklavenmarkt", Lefranc von einem "Warenhandel mit Menschenfleisch".

²⁰Hermann Lefranc: a.a.O., S. 157ff

²¹*Die FilmWelt* Nr. 40, 12.10.1918, S. 41-42; der vermutliche Autor dieses Artikel, der leitende Chefredakteur Dr. Walther Friedmann, ist gleichzeitig der Leiter der besprochenen "Filmbörse". Friedmann war Mitglied in verschiedenen Interessensverbänden der Filmindustrie, wie z.B. im "Filmklub".

weiteren "Filmbörsen" in Berlin wurden als "wilde Börsen" angesehen und mit Schließung seitens der Behörden bedroht.

3. Die Gründungsgeschichte des "Zentralverbandes der Film- und Kinoangehörigen" (Deutsche Filmgewerkschaft) und seine Aktivitäten bis 1919

Programmatik und Organisationsgrad der Deutschen Filmgewerkschaft

Ab dem 23.11.1918 berichtete die Fachpresse über gewerkschaftliche Organisationsbestrebungen in der Filmindustrie.²² Unter dem Terminus "Kopfarbeiter" formierten sich Regisseure, Schauspieler, Massenschau- spieler, Schriftsteller, Dramaturgen, Hilfsregisseure und Kameramänner, um einen gemeinsamen Verband zu gründen, der einer weiteren Zersplitte- rung der gesamten Arbeiterschaft der Kinoindustrie Vorschub leisten sollte. Diese Organisationsbestrebungen wurden aufmerksam von der Film- presse verfolgt und kritisch kommentiert.²³ *Der Film* teilt in seiner Ausgabe vom 30.11.1919 mit, daß sich am 1.12.1918 auf einer Vollsamm- lung der "Bund der Film und- Kinoangehörigen" konstituieren wird:

"Der Bund will die Angehörigen von Film und Kino vereinigen und dürfte, wenn alle Berufszweige, vom ersten Darsteller bis zum Vorführer des klein- sten Kinos, vom Filmschriftsteller bis zum Zettelankleber, sich wirklich an- schließen, 30000 bis 100000 Mitglieder umfassen. Sollten die Arbeiter- und Kinoangestellten sich ausschließen und nur die bei der eigentlichen Film- zeugung geistigen Kräfte sich zusammenfinden, so wäre auch dann mit einer Beteiligung von etwa 12000 Angestellten zu rechnen."²⁴

Die Erfolgsaussichten der angestrebten Solidarität (es wurden unge- fähr 50 verschiedene Berufsgruppen gezählt) beurteilt die Presse skeptisch: zu unterschiedlich seien die Interessenslagen zwischen Operateur und Lo- genschließer, als das ein gemeinsames Vorgehen gegenüber der Industrie möglich wäre.

Eine Woche nach seiner Konstituierung bestand der "Bund der Film- und Kinoangehörigen" nicht mehr. Der "überwiegende Einfluß der Masse,

²²*LichtBildBühne* Nr. 47, 23.11.1918, S. 10-11.

²³An dieser Stelle möchte ich erwähnen, daß vor allem die Fachzeitschriften *LichtBildBühne*, *Der Film* und die *FilmWelt* verlängerte Sprachrohre der Filmindustrie waren und durch deren Inserate, die den Hauptteil der Publikationen ausmachte, finanziert wurden.

²⁴*Der Film* Nr. 48, 30.11.1918, S. 22.

der technischen Filmarbeiter und Kinoangestellten" sowie "sozialistische Theoretiker" hatten revoltiert und den "Bund" um- bzw. neu gegründet. Als "Zentralverband der Film- und Kinoangehörigen" ("Deutsche Filmgewerkschaft") wird er die Interessen der Arbeiterschaft in der Filmindustrie bis 1930 mit unterschiedlichem Erfolg vertreten.²⁵

Die Deutsche Filmgewerkschaft konnte tatsächlich die verschiedenen gewerkschaftlichen Organisationsbestrebungen in der Filmindustrie zentralisieren und verstand sich als erste Industriegewerkschaft Deutschlands. Im Vorwort ihrer Satzung wird diese gewerkschaftliche Innovation hervorgehoben:

"Die Deutsche Filmgewerkschaft (Zentralverband der Film- und Kinoangehörigen), die erste, eine ganze Industrie umfassende Arbeitnehmerorganisation, die Vereinigung aller an der Herstellung und Verwertung des Films beschäftigten Personen der Industrie, hat sich im Streben nach Übernahme der Industrie durch die Allgemeinheit folgende Satzung gegeben..."²⁶

Die Filmgewerkschaft leitete damit eine Entwicklung ein, die später der Allgemeine Deutsche Gewerkschaftsbund (ADGB) förderte, nämlich die Tendenz, größere Organisationen zu bilden und die Anzahl der Berufsverbände zu verringern. Der ADGB umschloß 1919 52 Einzelorganisationen, 1929/30 wurden noch 35 Verbände gezählt. Die Berufs- und Fachverbände waren noch in der Überzahl, es gab aber erste Ansätze zur Ausgestaltung von Industrieverbänden.²⁷ Die gängige Organisationsstruktur der Gewerkschaften faßte nur Arbeitnehmer gleicher Berufe zusammen. Die Filmgewerkschaft durchbrach diese noch ständischen Strukturen, indem sie die Interessen der Arbeiterklasse denen der Filmindustrie überordnete. Sie übernahm aus schon bestehenden Berufsverbänden einzelne Gruppen, was zu Differenzen mit den Berufsgenossenschaften führte.

In weiteren Punkten stand die Filmgewerkschaft in Opposition zur Generalkommission der freien Gewerkschaften. Die in der Präambel und in §2 der Satzung der Filmgewerkschaft festgeschriebene Vergesellschaftung der Filmindustrie war zu dem Zeitpunkt politisch nicht mehr durchzusetzen. In der räteorientierten Organisation der Filmgewerkschaft, die sie bis zu ihrer Auflösung beibehielt, lag einer weiterer Konfliktpunkt mit dem ADGB, der seit dem Nürnberger Gewerkschaftskongreß 1919 die Position

²⁵Zur Auflösung des Zentralverbandes der Film- und Kinoangehörigen vermerkt die *Licht-BildBühne* am 14.4.1930, Nr. 89, S. 1: "Wie wir hören, ist in der gestrigen Generalversammlung der Deutschen Filmgewerkschaft deren Auflösung mit sofortiger Wirkung beschlossen worden".

²⁶Zimmerschied, a.a.O., S. 106

²⁷Zusammenfassung nach: Frank Deppe u.a, a.a.O., S. 158

der Arbeitsgemeinschaftspolitik als offizielle Gewerkschaftspolitik vertrat. Dies mögen die Gründe dafür gewesen sein, daß der ADGB die Filmgewerkschaft erst sehr spät, nämlich durch Beschluß vom 11.8.1920 als maßgebliche Arbeitnehmerorganisation der Filmindustrie anerkannte.²⁸

Die Mitgliederzahlen schwankten zwischen 6.000 und 13.000. Nach Zimmerschied gehörten der Gewerkschaft ca. 25 Ortsgruppen an, welche 13.000 Mitglieder gehabt haben sollen, davon in Berlin allein 6.000 Mitglieder.²⁹ Die Zeitschrift *Der Film* (Nr. 36, 4.Sept. 1920) hält diesen Schätzungen die Zahlen aus dem offiziellen Protokoll des 10. Kongresses der Gewerkschaften Deutschlands entgegen. Demnach betrug um 1919 die Mitgliederzahl 3.500.³⁰ Aus einer Statistik des Arbeitsnachweises für die Zeit vom 1.1.1919 bis 31.3.1920, die im Gewerkschaftsorgan *Deutsche Filmgewerkschaft* vom 15.4.1920 abgedruckt war, läßt sich eine Mitgliederzahl von nahezu 11000 Mitgliedern errechnen.³¹ Der Statistik des Arbeitsnachweises ist zu entnehmen, daß die gewerkschaftliche Organisation bei den Darstellern äußerst gering gewesen sein muß. Vier Kameraleute werden dieser Gruppe zugeordnet, kein einziger Solodarsteller ist nachzuweisen. Die meisten Mitglieder stellten die Atelierarbeiter (4.900), gefolgt von den Fabrikationsarbeitern, die hauptsächlich in den Kopierwerken beschäftigt waren (3.660) und den Kinoangestellten (1.781). 375 Komparsen werden in der Statistik als organisiert aufgeführt.

Eine weitere Statistik, die die Mitgliederbewegung in den Verbänden des ADGB von 1924-1928 aufzeichnet, weist für die Filmgewerkschaft 1924 3.686 Mitglieder auf. 1926 sind es nur noch 1.273 Personen, 1928 ist diese Gewerkschaft aus den Statistiken verschwunden.³²

²⁸Erich Dahms: Film und Filmindustrie in ihrer volkswirtschaftlichen und kulturellen Bedeutung, Dissertation Greifswald 1927, S. 20

²⁹Zimmerschied: a.a.O., S. 107

³⁰Siehe Dieter Dowe (Hrsg): Protokolle der Verhandlungen der Kongresse der Gewerkschaften Deutschlands, Bd. 6, Nürnberg 1919, S.10; William Wauer wird dort als einziger Delegierter des "Zentralverband(es) der Film- und Kinoangehörigen Deutschlands" aufgeführt. Die offizielle Mitgliederzahl wird mit 3500 angegeben.

³¹Die Statistik ist abgedruckt in: Lefranc, a.a.O., S. 174-75.

³²Die Statistik der Mitgliederbewegung in den Verbänden des ADGB befindet sich in: Richard Seidel: Die Gewerkschaftsbewegung in Deutschland, Amsterdam o.J. (= Internationale Gewerkschaftsbibliothek, Heft 7/8), S. 163.

Die Deutsche Filmgewerkschaft und die Filmwirtschaft

Das erste belegbare Zeugnis der Deutschen Filmgewerkschaft ist ein offener Brief an die "Arbeitgeber", der in der Zeitschrift *Der Film* veröffentlicht wurde. Dieser Brief gibt Aufschluß über die Organisationsstruktur der Filmgewerkschaft. Außerdem stellt sie sich den "Herren Arbeitgebern" programmatisch vor:

"Über die Organisation des Zentralverbandes der Film- und Kinoangehörigen Deutschlands sei in Ergänzung der von uns gebrachten Mitteilungen noch folgendes mitgeteilt:

Der neuen Filmgewerkschaft gehören sämtliche Berufe an, die wiederum in feste Körperschaften gefügt ihre eigenen (analogen) Statuten und eigene Vorstände haben. Diese Berufsgruppen sind:

1. Atelierabeiter und Handwerker
2. Aufnahme-Operateure
3. Darsteller
4. Fabrikationsarbeiter
5. Filmvertreter
6. Friseure
7. Geistige Arbeiter
8. Hilfsregisseure
9. Kaufmännische Angestellte
10. Theater-Angestellte
11. Vorführer

Alle diese Gruppen entsenden nach dem Zentralverband, ihrer Stärke entsprechend, Delegierte, welche die gesetzgebende Körperschaft bilden. Dieser Hauptausschuß besteht z.Zt. aus 31 Personen, denen gleichgeordnet Christoph Mülleneisen und Karl Schulze präsidieren. Der engere Vorstand ist ohne Berücksichtigung auf den Beruf der einzelnen Personen von der Gesamtheit gewählt und besteht aus 10 Personen, die wiederum ein gleichgeordnetes Direktorium wählten, dessen Zusammensetzung oben mitgeteilt worden ist. Der engere Vorstand hat die Exekutive. Der Verband ist als solcher für ganz Deutschland gedacht und wird in den einzelnen Städten Ortsgruppen bilden. Der gesamte Verband tritt im Jahr einmal zusammen und zwar dergestalt, daß je 150 Mitglieder einen Delegierten für den Verbandstag wählen. Mithin sind die Organe des Verbandes:

1. Vorstand,
2. Hauptausschuß,
3. Verbandstag.

Der Zweck des Verbandes ist Regelung und Hebung des Arbeitsverhältnisses, Erziehung aller Arbeitskräfte zu höchster künstlerischer Arbeitsleistung, Streik-, Maßregelungs- und Erwerbslosen-Unterstützung, zentraler Arbeitsnachweis, Vertretung aller wirtschafts-politischer Fragen vom Standpunkt der Arbeitnehmer gegenüber dem Unternehmer, der Regierung und der Auslandskonkurrenz. Die wöchentlichen Beiträge sind in 5 Klassen gestaffelt und betragen je nach Einkommen 50 Pfg. bis Mk. 5.-. Diese Beiträge werden von den Berufsgruppen erhoben, und diese führen davon an die Centralverwaltung einen bestimmten Prozentsatz ab. Der Verband erwartet von der General-Kommission der Gewerkschaften, der er sich anschließen will, anerkannt zu werden, um dadurch den wirtschaftlich bedeutendsten Rückhalt zu haben, der erreicht werden kann."³³

Die erste Bewährungsprobe hatte der Filmgewerkschaft in den Tarifverhandlungen mit den Filmindustriellenverbänden im Februar 1919 zu bestehen. Der Zentralverband übernahm die Organisation und Planung der Tarifaufinandersetzungen und wurde von den Standesblättern heftig angegriffen. Die Kritik richtete sich gegen "maßlose" Forderungen der "Geistesarbeiter", womit der erste Keil in die "Solidargemeinschaft Kopf und Hand" getrieben werden sollte. Außerdem wurde die Art und Weise kritisiert, mit der die Filmgewerkschaft durch begleitende Streiks die Tarifverhandlungen beschleunigen wollte. Die Fachzeitschriften verwiesen auf den ungesicherten Status der Filmgewerkschaft innerhalb der Gewerkschaftsbewegung. Die Generalkommission der freien Gewerkschaften hatte die Aufnahme der Filmgewerkschaft in dem Verband der freien Gewerkschaften abgelehnt.³⁴ Die Aktivitäten der Filmgewerkschaft führten zur Gründung eines Arbeitgeberverbandes der Filmindustrie, der die umfassenden Tarifverhandlungen übernehmen sollte:

"Die allgemeinen Tarifverhandlungen, die auf Veranlassung des Zentralverbandes der Film- und Kinoangehörigen die neue Lohnbewegung in der Kinetographie einleiten sollen, haben auf seiten der Einzelorganisationen zunächst zum Zusammenschluß zu einem Arbeitgeberverband der deutschen Filmindustrie geführt. In einer am 19. d.M. unter Vorsitz des Generaldirektors Davidson in den Räumen der Vereinigung deutscher Filmfabrikanten abgehaltenen, stark besuchten Versammlung der Fabrikantenverbände und des Zentralverbandes der Filmverleiher wurde die Gründung des Arbeitgeberverbandes beschlossen und zugleich Vertreter der nichtorganisierten Fabrikations- und Verleihfirmen aufgenommen."³⁵

Der Arbeitgeberverband verlangte von der Filmgewerkschaft den Nachweis einer gesetzlichen "Aktivlegitimation", ansonsten würde er mit

³³ *Der Film*, Nr. 1, 4.1.1919, S. 23

³⁴ *Der Film*, Nr. 5, 15.2.1919, S. 29-30

³⁵ *Der Film*, Nr. 8, 22.2.1919, S. 15

den anerkannten Gewerkschaften der einzelnen Berufsgruppen verhandeln. Der Deutsche Transportarbeiterverband und der Deutsche Buchbinder-Verband meldeten als erste Fachgewerkschaften ihre Vertretungsansprüche für ihre in der Filmindustrie tätigen Mitglieder an. Die Filmgewerkschaft verfügte aber über einen solch hohen Organisationsgrad innerhalb der Filmindustrie, daß die von ihr initiierten Streiks den Arbeitgeberverband zum Einlenken zwang. In den folgenden Tarifabschlüssen, die sich bis in den Mai 1919 hinzogen und erst am 2. Juli ratifiziert wurden, wird die Filmgewerkschaft als Verhandlungspartner der Filmindustriellen an erster Stelle genannt:

"Der in der Nacht vom 30. April zum 1. Mai 1919 zustandgekommene Tarifvertrag zwischen dem Arbeitgeberverbande der Deutschen Filmindustrie einerseits und dem Zentralverband der Film- und Kinoangehörigen, dem Deutschen Buchdruckerverband, dem Deutschen Buchbinderverband, dem Deutschen Transportarbeiterverband, dem Verbands der Lithographen, Steindrucker und verwandter Berufe und dem Deutschen Metallarbeiterverbande andererseits für das Gebiet des Zweckverbandes Groß-Berlin ist am 2. Juli. unterzeichnet worden. Er umfaßt folgende Berufsgruppen: Fabrikationsarbeiter, Atelierarbeiter und Handwerker, Kaufmännische Angestellte, Massendarsteller, Einzeldarsteller, Hilfsregisseure."³⁶

Die in dem Tarifvertrag festgesetzte Laufzeit von einem Jahr führte zur nächsten Auseinandersetzung zwischen der Filmgewerkschaft und dem Arbeitgeberverband. Ab dem September 1919 wurden die festgesetzten Mindestlöhne von der beginnenden Inflation ad Absurdum geführt. Die von der Filmgewerkschaft eingeforderte moderate Teuerungszulage von anfänglich 40 % wurde vom Vorstand des Arbeitgeberverbandes unter dem Verweis, daß der Tarif-Vertrag innerhalb seiner Laufzeit keine weiteren Lohnerhöhungen vorsehe, abgelehnt. Diese Position wurde von den Schlichtungsausschüssen in München und Berlin unterstützt, die auf die Rechtmäßigkeit eines Tarifabschlusses und die Gültigkeit seiner Vertragsdauer pochten. Streiks wurden als Vertragsbruch verurteilt, trotz eines gewissen verständnisses für die Lage der Arbeitnehmer:

"Auf der anderen Seite ist nicht zu leugnen, daß sich die Arbeitnehmerorganisationen in einer gewissen Zwangslage befinden. Die Preise klettern in immer steilerer Kurve aufwärts und haben teilweise die Sätze älterer Tarife einfach illusorisch gemacht."³⁷

Erwartungsgemäß reagierte die Filmgewerkschaft auf die Ablehnung ihrer Vorschläge mit Streiks, an denen vor allem die Massendarsteller beteiligt waren. Ihre Position war im Filmbetrieb die schwächste. Selbst in der

³⁶ *Der Film*, Nr. 27, 5.7.1919, S. 28

³⁷ *Der Film*, Nr. 39, 27.9.1919, S. 31

Filmgewerkschaft waren sie von der Erwerbslosenunterstützung ausgeschlossen, weil sie in der Regel kein festes Arbeitsverhältnis nachweisen konnten. Der Zentralverband schloß zwar für sie Tarifverträge ab und minderte ein gegenseitiges Unterbieten für zufällige Tagesabschlüsse, doch konnte er illegale Vermittlungen und die Erpressung von Bestechungsgeldern durch Hilfsregisseure nicht unterbinden. Ihre Streiks waren für die Filmindustrie indessen besonders unangenehm, weil Arbeitsniederlegungen die teuren Großproduktionen an ihrer empfindlichsten Stelle trafen.³⁸

Die Auseinandersetzungen um die Teuerungszulagen zogen sich bis zum 30. November hin. Das letzte Angebot des Arbeitgeberverbandes der Filmindustrie sah eine gestaffelte 25 %ige Lohnerhöhung ohne Rechtsanspruch vor und war gekoppelt mit einer Erhöhung der Arbeitszeit auf 46 Stunden. Die Filmgewerkschaft mußte dieses Angebot (die Streikkasse war leer, bzw. nie gefüllt gewesen) akzeptieren. Mit der Erhöhung der Arbeitszeit auf 46 Stunden verloren die Filmarbeiter ihre letzte Errungenschaft, die sie sich in der Novemberrevolution erkämpft hatten.

An dieser Stelle möchte ich die Darstellung der Aktivitäten der Deutschen Filmgewerkschaft beenden. In der Fachpresse lassen sich bis 1923 permanente Auseinandersetzungen der Filmgewerkschaft mit der Filmindustrie und dem Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbund nachweisen. Ab 1924 verschwindet die Filmgewerkschaft in den Randnotizen. Die Gründe lassen sich nur vermuten: seien es die innergewerkschaftlichen Auseinandersetzungen um das Räteregime, das von Kommunisten massiv gegen reformorientierte Gewerkschafter verteidigt wurde oder sei es die Gründung des Verbandes der Filmindustriellen, die als Spitzenorganisation der Filmindustrie ein mächtiges Arbeitgeberlohnkartell aufbauten. Dieser Verband konstituierte sich am 5. Oktober 1923 und regelte die gesamten Manteltarifverträge der Filmindustrie. Aktivitäten der Filmgewerkschaft gegen diesen Verband, der endgültig die Stabilisierungsphase in der Filmindustrie einleitete, ließen sich nicht nachweisen...

³⁸Eine Arbeitsniederlegung der Massendarsteller bei einer Großproduktion von Joe May wird von B.E. Lütke in einem Bericht zu den Dreharbeiten *Von Herrin der Welt* dokumentiert; in: *Der Filmkurier*, Nr. 89, 18.9.1919 (Überschrift: "Streik in Woltersdorf. Die wilden Filmstatisten").

Ulrich Rügner

Musikalische Illustration und Erzählform Musik im Stummfilmkino

Der Untertitel meines Beitrags, Musik im Stummfilmkino, will besagen: Musik zu Filmvorführungen in Räumen, die nur zu Filmvorführungen bestimmt sind.

Vor dem Einzug des Kinematographen in feste Häuser kann von einer bewußt gestalteten Erzählform der Begleitmusik nicht ernsthaft geredet werden. Daher werde ich die Musik zum Stummfilm zwischen 1895 und ca. 1910 nur am Rande erwähnen. Erst von dem Moment an, in dem der Film im Kino zuhause ist, stellt sich der Begleitmusik die Aufgabe der Illustration, d.h. der Anwendung einer als "passend" empfundenen Musik auf eine bestimmte Situation im Film.

Musik zum Film hat es von Beginn an gegeben. Als die Brüder Lumière am 28. Dezember 1895 im Indischen Salon des Grand Café am Boulevard des Capucines in Paris ihren Cinématographe zum ersten Mal öffentlich vorführten, spielte ein Pianist. Nicht ganz zwei Monate zuvor, am 1. November 1895, hatten Max und Emil Skladanowsky im Berliner Wintergarten die ersten Filme mit ihrem Bioskop gezeigt. Begleitet wurde die Vorführung von einem Salonorchester. Die Musik, die zum Interieur des Aufführungsraums gehörte, war also bei den ersten Filmvorführungen dabei.

Die Begründung, die Musik habe das Rattern der Projektionsmaschinen übertönen müssen, muß ins Reich der Legende verwiesen werden, da die Projektoren der Lumières fast geräuschlos liefen.

Die zumeist genannten Gründe, weshalb der Stummfilm von Musik begleitet wurde, sind:

Die Musik sollte

1. den Lärm der Projektoren übertönen und
2. die ungewohnte Stille der bewegten Bilder kompensieren.

Es fällt auf, daß strenggenommen die eine Begründung die jeweils andere ausschließt.

Die Musik zu den ersten Filmen war schlicht die Musik der Varietés, in denen die Filmvorführungen stattfanden.

Über die Begleitmusik zu der Zeit, als das Kino ein Dasein als wandernde Jahrmaktsattraktion führte, wissen wir wenig.

Ich übergehe auch die Blütezeit der Tonbilder, die etwa zwischen 1905 und 1913 anzusetzen ist. Hier war das Bild quasi die Begleitung einer vorher gefertigten Musik; außerdem handelt es sich dabei nicht um Stummfilme, sondern um die Embryonalphase des Tonfilms.

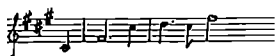
Man kann davon ausgehen, daß es sowohl die Kinokapelle als auch den einsamen Klavierspieler gab, sobald es feste Kinos gab, also etwa seit 1910.¹ In sozialer Hinsicht war vor allem eines wichtig: Der Trend zu längeren Filmen und zu festen Kinos verdankt sich dem Interesse der Filmindustrie an einem bürgerlichen Publikum.

In Frankreich hatte Pathé Frères bereits 1907/08 begonnen, renommierte Schriftsteller und Bühnenstars für den Film zu gewinnen; im Herbst 1908 wurde die "Film d'Art"-Produktion *L'Assassinat du Duc de Guise* mit einer eigens dafür komponierten Musik des hochberühmten Camille Saint-Saëns einem auserlesenen Publikum vorgeführt. Der "Salle Visions d'Art", in dem diese Aufführung stattfand, wurde damit eingeweiht als eines der ersten Lichtspieltheater der Filmgeschichte.

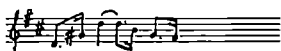
Im Film posierten die Schauspieler und Statisten als "lebende Bilder" vor dem Dekor; es gab nur eine starre Einstellungsgröße, zwischen Halb- und Totale.

Der Komponist Saint-Saëns schrieb seine Musik für Harmonium, Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn und Klavier, das heißt für ein Salonorchester von zwölf Musikern. Entscheidend ist, daß hier bereits sowohl leitmotivisch als auch stimmungs-illustrativ gearbeitet wird, außerdem werden von Themen einzelne Motive im Sinne der klassisch-romantischen Tradition abgespalten.

Schon in der Introduction, die dem eigentlichen Film vorausgeht, erklingt das Leitmotiv des Herzogs von Guise.



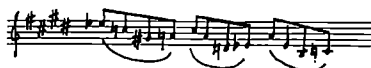
Als ein Page die Marquise von den bösen Absichten des Königs gegen den Herzog unterrichtet, wird vom Leitthema des Herzogs ein Motiv abgespalten, das zum Todesmotiv wird. Das Quart-Quint-Verhältnis des ursprünglichen Leitthemas wird dabei in ein Tritonus-Verhältnis verändert.



¹Vgl. Ottenheym, Konrad: Film und Musik bis zur Einführung des Tonfilms. Beiträge zu einer Geschichte der Filmmusik (Maschinenschr.) Diss., Berlin 1944, S.62-66

Dieses Motiv erklingt bereits mit dem Auftritt des Pagen, als der Zuschauer die Botschaft noch nicht kennt.

Bei anderen Situationen - zum Beispiel, wenn der König seine Leibgarde um sich versammelt - wird das Todesmotiv in einer stimmungsinformativen Musik versteckt.



Als einer der Männer der Garde ein Strohkreuz auf die Brust des toten Herzogs legt, gleicht sich die Musik dem Duktus eines Chorals an.



Bereits in der ersten nachweisbaren Eigenkomposition² einer bestimmten Musik zu einem bestimmten Film werden also verschiedene musikalische Verfahren zum Verdeutlichen der Filmerzählung nutzbar gemacht: die Leitthematik, die Technik der thematischen Abspaltung, die Stimmungs-Untermalung und die typisierende Verwendung eines von seinem soziokulturellen Zusammenhang her bekannten Genres.

Solche Muster musikalischen Ausdeutens einer Erzählung sind nun sämtlich aus der Praxis des Schauspiels, der Oper und des Musikdramas bereits bekannt. Neu ist allerdings die Exaktheit, mit der die Musik in ihrem Gesamtverlauf den Handlungsvorgängen der Bilder folgt. Angesichts der relativ knappen Dauer des Films (18 Minuten) wird der formale Verlauf ausgesprochen kleingliedrig. Die melodischen Verläufe erscheinen - im Vergleich mit anderen, formal eher breit angelegten Kompositionen Saint Saëns' - sehr knapp und überdies asymmetrisch proportioniert; periodische Phrasen fehlen fast ganz.

Nun paßt sich aber die Musik den Handlungsverläufen nicht nur oberflächlich an, etwa durch bloße synchrone Verdopplung des Sichtbaren, sondern auch als Vorahnung oder Erinnerung. Sie fügt dem Film eine eigene Zeitschicht hinzu. *L'Assassinat du Duc de Guise* ist zwar als Film noch ausgesprochen unfilmisch (im wesentlichen handelt es sich um eine Bilderfolge nach Art der Guckkastenbühne). Die Begleitmusik aber entwickelt aus dem

²Die hier wiedergegebenen Notenbeispiele sind zum großen Teil Transkriptionen von erhaltenen Tonträgern. Einige stammen aus Originalquellen (Klavierauszügen oder Partituren), die sich im Deutschen Institut für Filmkunde in Frankfurt befinden.

Fundus der spätromantischen Musiksprache heraus bereits eine ausgesprochen filmgemäße musikalische Form.

Nun hatten die Komponisten schon im 19. Jahrhundert gelernt,

- a) außermusikalische Vorlagen aus Literatur oder Malerei musikalisch zu paraphrasieren und
- b) vergleichsweise offene Formverläufe unter Verwendung kleingliedriger Motive zu bauen.

Am spektakulärsten war dies Franz Liszt und Richard Wagner gelungen, aber auch so fundamental unterschiedliche Komponisten wie Robert Schumann und Hugo Wolf hatten in dieser Richtung entscheidende Vorarbeit geleistet. Multimediale Vorstellungen verbanden diese mit ihrer Musik allemal, allen voran Liszt und Wagner. Liszts 1857 uraufgeführte "Dante-Sinfonie" beispielsweise war ursprünglich als Musik zu einer "Diorama"-Vorführung von 36 Skizzen des Malers Bonaventura Genelli geplant gewesen.

Camille Saint-Saëns hatte mit Liszt in einem intensiven Freundschafts- und Schülerverhältnis gestanden, und Josef Weiß, der 1913 die Musik zu Stellan Ryes *Der Student von Prag* lieferte, war ebenfalls Schüler Liszts gewesen.

Mit dem Einzug des Kinematographen in feste Häuser bekam die Musik die Aufgabe, wenigstens einigermaßen zum Film zu passen. Eine derart sensible Filmmusik wie die von Saint-Saëns zu *L'Assassinat du Duc de Guise* wurde dabei gar nicht erst erwartet. Abgesehen davon war die Erstellung einer Originalkomposition zum Film ein extremer Luxus und somit die absolute Ausnahme. Über britische Quellen weiß man allerdings, daß Charakter- und Salonstücke der bürgerlichen Klavierliteratur des 19. Jahrhunderts um 1910 bereits einen festen Platz in der Kinomusik erobert hatten. Außerdem drang, sofern man über einen Schlagzeuger verfügte, eine breite Palette von naturalistischen Geräusch-Imitationen ins Kino ein.

Um es den Begleitern leichter zu machen - die Musik wurde oft als einseitig und unpassend empfunden, wenn überhaupt besonders Notiz von ihr genommen wurde -, lieferten die amerikanischen Kinofirmen ab etwa 1910 sogenannte "Cue Sheets", also Hinweislisten. Einem Film wurden zu bestimmten Szenen ausgewählte Musikstücke zugeordnet. Als Begleitmusik für den Einakter *Frankenstein*, der Ende März 1910 in die amerikanischen Kinos gelangte, wurde z.B. folgendes empfohlen:

Anfang

Andante - "Then You'll Remember Me". Bis:

Frankensteins Laboratorium

Moderato - "Melodie in F". Bis:

Monster entsteht
 Agitato, sich steigend. Bis:
 Monster erscheint über dem Bett
 Dramatische Musik aus "Freischütz". Bis:
 Vater und Tochter im Wohnzimmer
 Moderato. Bis:
 Frankenstein kehrt nach Hause zurück
 Andante - "Annie Laurie". Bis:
 Monster betritt Frankensteins Wohnzimmer
 Dramatisch - "Freischütz". Bis:
 Tochter mit Teekanne
 Andante - "Annie Laurie" Bis:
 Monster kommt hinter dem Vorhang hervor
 Dramatisch - "Freischütz". Bis:
 Hochzeitsgäste verabschieden sich
 Brautchor aus "Lohengrin".
 Etc.³

Diese Musikauswahl erscheint ebenso vage wie grobschlächtig, klischeehaft und nicht sehr einfallsreich. Das Cue Sheet tut aber vor allem ein anderes: Es faßt Situationen zusammen, und es markiert Wendepunkte. Die Wechsel der Musikstücke in der Kompilation begründen sich aus einer Dramaturgie, wenn auch aus einer rudimentären. Wenn die Musik - das eine Mal eher vage, das andere Mal eher plakativ - illustriert, so gliedert sie zugleich.

Aus der Cue Sheet-Praxis mußte bald die Erkenntnis folgen, daß das Repertoire an typisierten Filmsituationen relativ begrenzt war. Demnach konnte man Erfolg haben, wenn man mehrfach einsetzbare Musik für standardisierte Filmszenen komponierte und vertrieb. So handelte der aus Böhmen in die USA eingewanderte J. S. Zamecnik, als er 1913/14 seine dreibändige "Sam Fox Moving Pictures Music Volumes" veröffentlichte. Damit schlug die Geburtsstunde der Kinothek. Das heißt: Während in der Cue Sheet-Praxis die Filmproduzenten die Zusammenstellung der Musik zu einem Film übernommen hatten, wurde dies nun vom Kinokapellmeister besorgt. Eigens für standardisierte filmische Stimmungen verfertigte Kompositionen, zusammen mit Stücken aus dem Repertoire von Sinfonik, Bühnenmusik und Oper, bildeten den Fundus, aus dem die musikalische Illustration schöpfte.

³Nach: Pauli, Hansjörg: Filmmusik: Stummfilm, Stuttgart 1981, S. 91f.

In Deutschland sollte dann Giuseppe Becce, der noch vor dem ersten Weltkrieg zusammen mit Oskar Meßter musikalische Lehrfilme für Dirigenten produziert hatte⁴, 1919 die erfolgreiche "Kinothek"-Serie beginnen. Heute steht der Name dieser Serie für die gesamte Praxis, für standardisierte Filmsituationen eigens komponierte, vorrangig stimmungs-illustrative Musiken zu einer Filmmusik zusammenzustellen. Giuseppe Becce schrieb bereits 1913 eine sogenannte Originalkomposition zum *Richard Wagner*-Film des Max-Reinhardt-Assistenten William Wauer. Es handelte sich hier allerdings um eine Kompilation - zu beträchtlichen Teilen aus in sehr kruder Weise veränderten Wagnerschen Originalmusiken sowie anderen Materialien aus dem klassisch-romantischen Fundus. Der Film war als Beitrag zum hundertsten Geburtsjahr Wagners gedreht worden, das Haus Wahnfried hatte eine Verwendung Wagnerscher Originalmusik, die ursprünglich beabsichtigt war, untersagt. Becce spielte die Titelrolle und hatte nun auch für die Begleitmusik zu sorgen.

Eine äußerst diskutabile Originalkomposition legte demgegenüber etwa ein Vierteljahr später Josef Weiß zu Stellan Ryes *Der Student von Prag* vor. Die Musik gebärdet sich keineswegs als Musik zu einem Horrorfilm. Häufig werden böhmisch anklingende Folklorismen gebraucht. Die Leitmotivtechnik ist stark entwickelt und setzt bei den Seelenvorgängen der Protagonisten an. Der Student Balduin wird bei seinem Auftreten durch das sogenannte "Motiv des Lebensüberdresses" charakterisiert.



Dieses Motiv geht an den Baron über, als dieser Balduin die Duellforderung überbringt - er wird durch den Doppelgänger des Studenten getötet werden.

Entscheidend sind zwei Sehnsuchtsmotive, die im Verlauf der Filmhandlung mehrere Varianten ausbilden und im wesentlichen der Titelgestalt und der Comtesse Margit von Schwarzenberg zugeordnet sind.



⁴S. Ottenheym, S. 35f.



Die gespenstische Gestalt des Doppelgängers hat kein eigenes Motiv.

Der Versuch der zeitgenössischen "Einführung in die Musik" des *Student von Prag* von Kurt Steinbrück, ein Schicksalsmotiv, ein Jugendmotiv, ein Einsamkeitsmotiv, ein Resignationsmotiv, ein Mißtrauensmotiv, ein Fluchtmotiv und ein Todesmotiv zu benennen, mag übers Ziel hinausschießen - er zeigt aber, wo die Deutung des Films durch den Komponisten ansetzt.

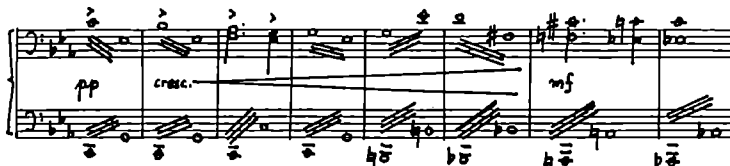
Die Reaktionen der zeitgenössischen Presse auf die Musik des *Student von Prag* zeigen, daß man im Jahre 1913 eine Filmmusik, die eine spezifische Ausdruckscharakteristik versuchte, noch kaum gewohnt war. Teils wurde der Musik vorgeworfen, sie schwimme "im Fahrwasser der Pantomime", teils wurde der Eindruck des Schauerlichen vermißt - "tiefere Eindrücke" seien von dieser Musik nicht ausgegangen. Von wieder anderen wurde das Werk als "die erste Film-Oper" gepriesen.

Ein entscheidender Schub für die Entwicklung der Stummfilmmusik in Deutschland ist in den Jahren 1919 bis 1921 festzustellen. In diesen Jahren begann sich der Trend der Kinos zur Renommier-Zerstreuung in vollem Ausmaß zu entfalten. Die Uraufführungskinos in Berlin boten Orchestern bis ca. 80 Musikern Platz. Der am 18. September 1919 eröffnete Ufa-Palast am Zoo war eine gigantische Lichtspiel-Schauburg. Die Anforderung an zumindest die äußere Perfektion der Filmmusik begann mit dem Trend zur großen Premierenschau zu wachsen.

Eben 1919 begann Giuseppe Becce mit der serienmäßigen Publikation seiner "Kinothek". 1921 erschien in Leipzig das erste, von Joseph Bijok herausgegebene "Handbuch der Filmillustration". Ebenfalls 1919 begründete Giuseppe Becce das "Kinomusikblatt". Filmmusik war derart ein Gegenstand öffentlicher Diskussion geworden, daß Bedarf nach einer Fachpresse entstand.

Die Stücke von Becces "Kinothek"-Serie dauern selten mehr als drei Minuten. Stücke von größerem Umfang lassen sich in diverse knappere Komplexe zerlegen. Becces "Kinothek" versucht, Spannungsfelder, Höhepunkte, Tiefpunkte, Schlußwirkungen für sich, das heißt ohne Ableitung aus einem Kontext sinfonischer Entwicklung, zu formulieren. Im Ganzen ist die "Kinothek" ein Kompromiß. Sie versucht, filmgemäß und mobil zu sein zum

einen, und sie versucht zum andern, romantisches Charakterstück von einheitlicher Stimmunghaftigkeit zu bleiben. Ich spiele nun das Stück von Becces "Kinothek", das als erstes erschien: "Notte misteriosa - Nachtstimmung. Sinister, mysterious".



Becces "Kinothek" hatte durchschlagenden Erfolg. Die Sammlung umfaßte am Ende sechs Doppelbände mit je 15 Nummern:

Serie Ia und Ib, Tragisches Drama, 1920

Serie IIa und IIb, Lyrisches Drama, 1921

Serie IIIa und IIIb, Großes Drama, 1922/23

Serie IVa und IVb, Hochdramatische Agitatos, 1926

Serie Va, Ernste Intermezzi

Serie Vb, VIa und VIb, Verschiedenes, bis 1929⁵

Allenthalben schossen zwischen 1920 und 1927 die Kinobibliotheken aus dem Boden. Regelfall einer Stummfilm-Begleitmusik war, sobald man wenigstens ein kleines Orchester zur Verfügung hatte, die Kompilation. Eine Filmmusik wurde pro anderthalb Stunden Film aus ca. 40 Musikstücken zusammgebaut. Der improvisierende Klavierspieler verblieb in den kleineren Kinos; die größeren hatten ein Orchester, das von einem Kinokapellmeister geleitet wurde. War um 1920 das Repertoire, das ein Kinokapellmeister in seiner Bibliothek zur Verfügung hatte, noch recht begrenzt, so steigerte sich bis 1929 der Umfang des Repertoires - und damit die Möglichkeit zu differenzierterer Kompilation - erheblich. Werner Schmidt-Boelcke, seit 1926 als Stummfilmkapellmeister tätig, in den Jahren 1928-1930 Chefdirigent der Emelka-Theater, berichtete mir, zu Beginn seiner Arbeit als Kinokapellmeister habe er nur etwa 20 Orchesterstücke zur Verfügung gehabt, 1928/29 seien es rund 4 000 gewesen.

Um 1927 ging man davon aus, daß ein Notenbestand von etwa 3 000 Musiknummern für die Bibliothek eines Kinokapellmeisters unbedingt nötig sei.⁶

Konrad Ottenheim zitiert in seiner Dissertation von 1944 den Beginn der Musikzusammenstellung für Murnaus *Faust*, vorgelegt von Ernő Rapée, arrangiert von Werner Richard Heymann.

⁵S. Ottenheim S.71

⁶K.Mühsam, Film und Kino, Dessau 1927, S.57 (s. Ottenheim S.10)

Zu Beginn erklingt erst einmal 28 Takte lang Beethovens Vertonung von "Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre". Bei der Premiere im Ufa-Palast am Zoo sang dazu ein Chor mit, der auch an anderen Stellen des Films in Einsatz trat.⁷

Der apokalyptische Reiter wird durch eine mir unbekannte Komposition mit dem Titel "Versuchung" begleitet, Mephistos Erscheinen wird regelmäßig durch einen Tamtam-Wirbel markiert. Für den Erzengel steht Julius Fuciks Komposition "Gotteskämpfer". Zum Bild der deutschen Stadt hält sich die Musik zurück: Es ertönt - spannungsverstärkend - in plötzlichem piano ein tremolierendes tiefes a in den Geigen. Durch ein D-Dur-Menuett von Mozart wird dann der Gaukler auf eine Weise herausgehoben, die den Spannungsverlauf der Filmerzählung zerreißt; als Mephistos Mantel zu sehen ist, wird das Menuett durch einen Tamtam-Wirbel kurz unterbrochen. Zum Titel "Die Pest" erklingt dann dreimal derselbe verminderte Septimenakkord ais-cis-e-g mit dem vollen Orchester, danach ein Sturm-Furioso, gefolgt von einem Mysterioso-Marsch in dreifachem forte. Fausts "Ringelnitz" wird dann durch eine Komposition von Otto Kalbe mit dem Titel "Verzweiflung" unterlegt - anschließend, zur Raserei der Menge, folgt ein "dramatisches Bacchanal". Dazu schreiben Rapée und Heymann vor: "Viel Tamburin und Triangel fff wenn Priester eifert. Kirchenglocken dazwischen". Als Mephistos Mantel zu sehen ist: "Tamtam-Wirbel alles übertönen bis Priester fällt". Zum nochmaligen Zwischentitel "Die Pest" erklingt wieder in dreifachem forte der verminderte Septimenakkord ais-cis-e-g. Der Filmakt klingt dann aus - Bild: Faust beim toten Priester - mit einer Scène funèbre.

Es fällt auf: Diese Kompilation arbeitet fast ausschließlich mit stimmungs-illustrativer Musik spätromantischen Stils von (die in der Smetana-Nachfolge stehende Komposition Fuciks einmal ausgenommen) drittrangiger Qualität. Das Beethoven-Zitat muß durch seinen großen Bekanntheitsgrad peinlich wirken - geradezu geschmacklos wird es, wenn noch ein Chor hinzutritt. Das Mozart-Zitat erscheint als starker Stilbruch, der die Kontinuität der Filmerzählung zerreißt. Durch äußerst grobe musikalische Reizvokabeln werden herausgehoben: Mephisto durch den obligatorischen Tamtam-Wirbel, der Zwischentitel "Die Pest" durch den dreimaligen verminderten Septimenakkord ais-cis-e-g. Das eine Bild der deutschen Stadt ausgenommen, erklingt den ganzen Filmakt hindurch eine Musik von maximaler Lautstärke.

Diese Kompilation gibt sich als Aneinanderreihung von starken Wirkungen. Sie setzt an isolierten Klischees an.

⁷S. Ottenheym S.81

Am Filmaufbau geht diese Musik vorbei, da sie nicht zu verdeutlichen vermag, daß der ganze erste Filmakt eine Introdution vor der eigentlichen Faust-Handlung darstellt, an deren Ende die Figur der Haupthandlung exponiert wird.

Man gewinnt den Eindruck, daß Rapée und Heymann die Filmerzählung recht willkürlich in Einzelteile zerlegt und dann mit Musiken ausgestattet haben, für deren Wahl eher ihr Titel Ausschlag gegeben zu haben scheint als die musikalische Faktur. Außerdem erschlägt die durchgängige Wucht der Musik die Wirkung der von Murnau so exakt inszenierten Bilder.

Trotzdem kann man davon ausgehen, daß diese Musik seinerzeit als passend empfunden wurde, obwohl sie im Grunde falsch angelegt ist. Hier stoßen wir auf ein grundlegendes Dilemma des filmmusikalischen Illustrations-Konzepts. Eine musikalische Stimmung, geronnen in der Form eines Charakterstücks, ist zunächst statisch. Dramatische Entwicklungen und Spannungsverläufe haben eine Richtung in der Zeit, während eine Stimmung in sich selbst ruht. Expressive oder dramatische Stimmung für sich ist große Geste ohne Richtung, wenn sie keinen Sinn durch den filmischen oder musikalischen Kontext gewinnt.

Man tut Rapée und Heymann sicher etwas unrecht, wenn man dieser Kompilation die Werner Schmidt-Boelckes zu Czinners *Fräulein Else* gegenüberstellt, da es sich um ein ganz anderes Filmgenre handelt. Schmidt-Boelckes Kompilation setzt sich überwiegend aus sehr zurückhaltenden, stimmungshaft weitgehend neutralen, undramatischen Kompositionen zusammen. Vorherrschend ist allenfalls ein leicht elegischer Charakter des verwendeten Materials; eine stilistische Einheitlichkeit wird auch dadurch erreicht, daß bevorzugt Musik von Claude Debussy zum Einsatz kommt. Letzteres impliziert weiterhin eine Abkehr von sprätromantischen Gefühlsklischees. Doch auch in dieser Kompilation muß zum Beispiel für Elses Gewissensnot Otto Kalbes "Verzweiflung" herhalten. Zweimal wird an zentraler Stelle Schuberts "Der Tod und das Mädchen" eingesetzt, und zwar am Beginn der Filmhandlung und am Schluß.

Insgesamt läßt diese dramatisch weit weniger forcierte Kompilation dem Film mehr Raum zu wirken, Rapées und Heymanns Kompilation hingegen tut dem Film Gewalt an, den sie begleiten soll.

In der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre empfand man die Stimmungs-Standards der Kinothek bereits als klischeehaft und die Kompilationen häufig als Flickwerk. Gerade die von Giuseppe Becce, dem "Papst" der Kinothekpraxis, herausgegebene Zeitschrift "Film-Ton-Kunst" bot - vor allem im Jahr 1926 - Raum für intensive Diskussionen zu Problemen filmmusikalischer Form und Dramaturgie. Entscheidend ist die Erkenntnis, wesentlich an Musikszenarien sei "nicht so sehr die Aufzählung der Musik-

stücke, die der Illustrator auswählt, sondern der musikdramaturgische Gesichtspunkt, unter dem er sie auswählt"⁸. Das "partikuläre Nebeneinander" der Illustrationspraxis wird kritisiert.

Man könnte nun denken, die Gefahr des partikularen Nebeneinander, des Flickenteppichs aus verschiedenen Stimmungsklischees, sei gebannt, sobald eine sogenannte "Autoren-Illustration" zu einem Film erstellt wird. (Dieser Begriff bezeichnete eine von einem Komponisten eigens zu einem Film erarbeitete Filmmusik.) Es hatte sich ja bereits bei den frühesten Versuchen eigens komponierter Stummfilmmusik - denen von Camille Saint-Saëns und Josef Weiß - ein beachtliches handwerkliches Niveau in der Musik feststellen lassen, verbunden mit Sensibilität für das Bildgeschehen und einen eigenständigen dramaturgischen Ansatz.

Doch die Chance einer exakteren Durchkonstruierbarkeit der Musik zu einem bestimmten Film birgt auch eine Gefahr. Wenn die Filmmusik an bestimmten Stellen sich exakt synchron zum Bildgeschehen verhält, so lenkt dies in besonderem Maße die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf eben diese Stelle. Der Komponist muß also wichtige Vorgänge von unwichtigen unterscheiden. (Das trifft alles auch auf die Kompilationspraxis zu - allerdings verschärfen sich die Probleme, je exakter Filmmusik durchgestaltet werden kann.)

Hier will ich eine kleine Erinnerung einfügen. Als ich Werner Schmidt-Boelcke zum ersten Mal aufsuchte, erarbeitete dieser gerade fürs ZDF seine Musik zur Fernsehfassung von Pudowkins *Sturm über Asien*. Die Cutterin, Frau Böttrich, sah sich das Feuergefecht der Partisanen-Sequenz an. Wir zählten alle abgefeuerten Schüsse, ließen die entsprechenden Schallkonserven kommen und stellten das Band mit den Geräuschen zusammen. Als Schmidt-Boelcke sich das Ergebnis ansah, schüttelte er den Kopf und sagte: "Sehen Sie sich die Sache genau an. Wesentlich sind zwei Schüsse. Lassen Sie die andern weg."

Ein allzu eifriges Streben des Filmmusikers nach Auskosten von Effekten führt zu Überhäufung und lenkt den Blick des Zuschauers auf Nebensächlichkeiten.

Das kann kuriose Züge annehmen, wie im Falle von Marc Rolands Musik zu Arzén von Czerépys nationalistischem Trivialschinken *Fridericus Rex*. Zu einer Parademarsch-Sequenz hat Roland eine Musik geschrieben, die 24 Takte umfaßt und in absolut symmetrischer Dreiteiligkeit aufgebaut ist.

⁸in: Erdmann, Hans und Becce, Giuseppe (unter Mitarbeit von Ludwig Brav): Allgemeines Handbuch der Filmmusik (2 Bände), Berlin-Leipzig 1927, Bd.1, S. 23



Die Sequenz steht im zweiten Akt des ersten Teils, vorgesehen ist hier ansonsten die Vorführgeschwindigkeit von 25 Bildern pro Sekunde. Marc Roland schreibt nun vor, der Parademarsch müsse "auf ein sehr ruhiges Vorführungstempo gebremst werden". Ich zitiere weiter: "Die einzelnen Bilder bei dem Parademarsch sind in verschiedenem Tempo aufgenommen und müssen ... bei der Vorführung ausgeglichen werden, so daß ein Marschtempo (im Interesse der zündenden Wirkung) durchgehalten werden kann."

Der Komponist verlangt vom Vorführer, genau auf den ersten Marschritt zu achten und die Vorführgeschwindigkeit dem Marsch so anzugleichen, daß die Bewegungsabläufe der in diversen Marschtempi ablaufenden Einzeleinstellungen sich dem regelmäßigen Marsch so exakt wie möglich anpassen.

Die Zahl der Gleichlauf-Patente zwischen 1908 und 1926 war immens. Die meisten der patentierten Verfahren betrafen allerdings Opern- und Operettenfilme - sie waren nur einsetzbar, wenn die Erstellung der Musik der des Films vorausging. Damit fallen diese Verfahren zum größten Teil aus dem Problemfeld "filmmusikalischer Illustration und Erzählform" heraus.

Einige Bedeutung während der Baden-Badener Experimente der Jahre 1927-1929 und auch für die Erstellung von Edmund Meisels peinlich synchroner Musik zu Walter Ruttmanns *Berlin - Die Sinfonie der Großstadt* hatte das "Musik-Chronometer" von Carl Robert Blum, patentiert am 14.12.1926. Hier waren ein Tachometer, ein Regulierwiderstand und eine

verstellbare Anzeige mit dem Projektor gekoppelt. Ein kontinuierliches Notenband führte an einer verstellbaren Markierung vorbei. Die vom Tachometer abgelesene Geschwindigkeit wurde dann von der verstellbaren Anzeige abgelesen.

Allgemein in Gebrauch zur Verständigung zwischen Kapellmeister und Vorführer war laut Schmidt-Boelcke eine Art Maschinentelegraph, mit dem der Dirigent die Vorführgeschwindigkeit regulierte, wenn die Synchronizität zwischen Filmablauf und musizierendem Orchester gefährdet war. Üblich war auch ein Regelwiderstand, mit dem der Kapellmeister vom Dirigentenpult aus das Vorführtempo des Projektors korrigieren konnte. Es soll des öfteren zu Kompetenzstreitigkeiten zwischen Kapellmeister und Vorführer gekommen sein.

Hans Erdmann polemisierte 1926 in der "Film-Ton-Kunst" gegen die von Marc Roland erhobene Forderung nach einem "musikalischen Vorführer":

"Wenn Marc Roland anführt, daß er in seiner Fridericus-Musik nur einen einzigen Kapellmeister eine bestimmte Stelle filmmusikalisch genau habe ausführen sehen und daß es ihm selber nie gelungen sei, den Orchesterschlag, auf den es ankam, präzise anzubringen, so spricht das entweder gegen den dirigierenden Kapellmeister oder gegen die Musik der entsprechenden Stelle."⁹

Der starken Tendenz durchkomponierter Filmmusik zu übergenuauer Synchronizität an unwesentlichen Stellen steht eine andere Tendenz gegenüber. So finden sich in Giuseppe Becces streckenweise sehr genau gearbeiteter Begleitmusik zu Murnaus Film *Der letzte Mann* auch Anweisungen wie "folgt ein Foxtrott bis Abenddämmerung (Hof)" oder "Hier folgt Eugen d'Albert 'Lyrische Suite' von G. Becece No. 1 u. 2 ... bis Jannings den Schleier sieht". Genaue Angaben zu musikalischen Anschlußstellen fehlen. Völlig unbestimmte Passagen, an denen die Musik nur ungefähr festgeschrieben ist, wechseln in Becces Musik zu *Der letzte Mann* oft unvermittelt mit sehr genau durchgearbeiteten Partien.

Gegen Ende des zweiten Akts hat Becece eine ausgesprochen detaillierte Begleitmusik komponiert, deren Spannungsdramaturgie und Aufbau sich offensichtlich am Drehbuch Carl Mayers orientieren:

Die Portierslivrée in Händen, rennt die Titelfigur aus dem Hotel. Die Kamera fährt schneller, als Jannings läuft; dann sieht er sich nach dem Hotel um, das mit Flammen nach ihm zu züngeln und ihn zu zermalmen scheint. Jannings droht zu fallen und hält sich an einer Mauer. Als er sich

⁹zitiert nach Ottenheim S.89

noch einmal angstvoll nach dem Hotel umdreht, steht dieses ruhig und friedlich da. Jannings zieht die Uniformjacke an und geht aus dem Bild.

Jedesmal haben die Bewegungen der Titelfigur eine andere Qualität - schon das Drehbuch zeichnet die hastigen, angstvollen Wendungen des Portiers jeweils verschieden. Becce macht eben diese Wendungen zu Zielpunkten der Musik und gestaltet sie mit unterschiedlicher emotionaler Haltung aus:

1. Jannings dreht sich um, weil er vom Hotel gehetzt wird.
2. Jannings dreht sich ängstlich, aber langsam um - das Hotel steht ruhig da.
3. Jannings geht aus dem Bild, die Uniformjacke angezogen.

The image shows a musical score for three scenes, each on a separate system of staves. The first system is for the first scene, with the instruction 'dreht sich um' written above the staff. The second system is for the second scene, with the instruction 'Vision.' written above the staff and 'molto mosso' below. The third system is for the third scene, with the instruction 'Dreht sich um' written above the staff and 'rit. molto', 'rit.', and 'ff schnell' below. The fourth system is for the fourth scene, with the instruction 'Andante' written above the staff and 'mf' and 'f' below.

Die einzelnen musikalischen Teilsequenzen sind von unterschiedlicher Länge und haben unterschiedlich gebaute Spannungsbögen. Stilistisch verbleibt diese Musik zwar völlig im Rahmen romantischer Stimmungs-Illustration, in ihrer musikalischen Form allerdings folgt sie dem Spannungsaufbau des Drehbuchs.

Durchkomponierte Filmmusik kann, anders als komplizierte, eine dramatisch durchkonzipierte Leitmotivtechnik ausgestalten. Wir sahen dies bereits am frühen Beispiel des *Student von Prag*. Deutlich wurde dabei - ungeachtet der Verwurzeltheit dieser Technik im romantischen Idiom -, daß die Leitmotivtechnik eine eigene Verweisebene entwickeln kann. Sie kann zentrale Befindlichkeiten des Seelenlebens ausgestalten, sie kann für Hoffnungen oder Fragen entstehen und ist so vor allem geeignet, psychologische Dimensionen auszuloten. Wird diese Technik allerdings allzu plakativ angewandt, kann sie leicht lächerlich und gespreizt wirken.

Lächerlich und gespreizt wirken wollen alle Leitthemen Giuseppe Becces für die Titelgestalt in Murnaus *Tartüff* mit voller Absicht. Deren erstes Thema erscheint als aufgedonnerte liturgische Floskel,



das zweite als karikierendes Choralzitat, das in verschiedenen Ausprägungen erscheinen kann.



Im Kontext mit dem klaren Thema der stämmigen Zofe Dorine



und den fließenden Themen in Verbindung mit Elmire



zeigt sich, daß die Themen die Charaktere der Figuren pointierend herausarbeiten, durch emotionale Anmutungsqualitäten (z.B. extrem tiefe

Lage oder penetrante Wiederholung bei Tartüff) auch Sympathien (Einsatz der Solovioline oder der Flöte bei Elmire) und Antipathien des Zuschauers provozieren sollen.

Schwierig wird es, wenn die personengebundene Leitmotivtechnik in derartiger Masse, noch dazu kontrapunktisch verflochten, mobilisiert wird wie in Gottfried Huppertz' Musik zu Fritz Langs *Die Nibelungen*. Beachtlich ist an der *Nibelungen*-Musik vor allem, daß Huppertz einen vergleichsweise modernen Stil anschlägt. Durch eine Harmonik, die an expressionistische Wendungen anklingt, aber tonal bleibt, durch Einbeziehung von Ganzton-Akkorden, durch kontrapunktische Kombinationen überschreitet Huppertz die Befangenheit in romantischen Stimmungsklischees. Die Konstruktionsdichte dieser Musik ist allerdings so groß, daß der Filmbeobachter die de facto komponierten Bezüge der Musik zum Filmgeschehen kaum nachvollziehen kann. Zu viele dem Betrachter nicht erfassbare Motive erklingen auf zu engem Raum.

Ein 1926 besonders emphatisch diskutiertes Beispiel von komponierter Stummfilm-Illustration will ich als letztes Beispiel anführen. Mit der Berliner Premiere von Sergej Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* begann der internationale Triumph des sowjetischen Films in den zwanziger Jahren. Großen Anteil an dieser starken Wirkung hatte die Premierenmusik von Edmund Meisel, besonders die zum letzten Filmakt. Friedrich Bethge schrieb am 15. Dezember 1926 in der "Film-Ton-Kunst", auf diese Musik bezogen:

"Kunst im Film entstand in den Augenblicken allein, in denen bildlicher und musikalischer Rhythmus eine Einheit eingingen".

Betrachtet man den Film und die Musik an dieser Stelle genauer, so fällt auf, daß Meisels Musik sich hier keineswegs an einen vordergründigen Rhythmus des Bildgeschehens klammert. Meisel nimmt lediglich den Rhythmus der stampfenden Kolben auf und gestaltet auf dieser Grundlage die gesamte Sequenz, die fast fünf Minuten dauert. Diese Musik baut eine emotionale Steigerungskurve angesichts des herannahenden Geschwaders auf. Dies gelingt ihr gerade deshalb, weil sie sich im folgenden nicht mehr um Einzelbilder schert, sondern ihre eigene Charakteristik festhält, die mit dem dramatischen Gedanken der Sequenz im Einklang steht.



Auch diese Musik ist Illustration, auch diese Musik ist Klischee. Neu ist ihr Klanggepräge, das durch den massiven Einsatz des Schlagzeugs geschaffen wird; sie wirkt vor allem durch eine eigenständige, großflächige Spannungsgestaltung.

Ein Jahr nach der Berliner *Potemkin*-Premiere veröffentlichten Hans Erdmann, Giuseppe Becce und Ludwig Brav ihr "Allgemeines Handbuch der Filmmusik", welches in seinem ersten Band grundsätzliche Überlegungen formuliert, in seinem zweiten Band (ohne verlegerische Verkaufsabsicht) 3 050 Musikstücke einem übergeordneten System von Spannungs-, Bewegungs- und Helligkeitsgraden unterwirft. Es handelt sich um ein Kompendium der Kompilationspraxis - die Stücke umfassen Kinothek-Kompositionen, Opernfantasien sowie diverse Opern- und Konzertmusik. Allzu bekannte Opern- und Konzertmusik wird gemieden. Die Autoren des "Handbuchs" empfehlen im übrigen eher eine lockere als eine zu feste Bindung der Musik an den Film und raten vom übermäßigen Gebrauch der Leitmotivtechnik oder des Mickey-Mousing ab.

Ich versuche zusammenzufassen:

Die Musik zum Stummfilm in den Kinos - vor allem in den großen Berliner Premierenkinos - hat durchaus eine eigene Geschichte. Sie hat verschiedene Problemlösungen entwickelt, und das unter der schwierigen Vorgabe, innerhalb kürzester Zeit eine Live-Musik zustandebringen zu müssen, die dem Film gemäß war. Sowohl die Kinderkrankheiten, die vordergründigen Analogien, das aufgedonnerte Gehabe als auch die differenzierten und originelleren Lösungen finden sich in allen Phasen der Begleitpraxis. Sie scheinen sich an den Tonfilm weitervererbt zu haben, ohne daß darüber stärker reflektiert worden wäre.

Heutzutage wird es wieder Mode, sich hin und wieder einen Stummfilm mit Live-Orchestermusik zu leisten. Dahinter lauert aber auch die Gefahr eines bloßen musikalischen Genusses - abgesehen von dem Fakt, daß die Sache inzwischen auch als lukratives Geschäft betrieben wird.

Gute Filmmusik setzt allemal die Mühe voraus, den Film, zu dem sie erklingen soll, genau zu sehen und zu verstehen. Die Möglichkeiten, wie Musik sich zu bewegten Bildern stellen kann, sind heute anders als in der Stummfilmzeit. Stummfilmmusik von Anno dazumal sollte uns Anlaß sein zur kritischen Reflexion angesichts der heutigen Flut von Bild- und Musikklischees, nicht bloß ein ach so schöner, nostalgischer Bestandteil eines Kinos fürs Museum.

Film

Bevor Sie ins
Kino gehen

lesen Sie **epd Film**
die aktuelle Filmzeitschrift

epd Film wendet sich an
neugierige und engagierte
Kinogänger
Fernsehzuschauer
Videobenutzer
Veranstalter und
Multiplikatoren
Journalisten und Redakteure
Kinobesitzer und Verleiher
Filmmacher und
Produzenten

epd Film bringt
in jedem Heft
ca. 20 aktuelle Filmkritiken
Aufsätze und Artikel
zur Filmgeschichte
und über neue Trends
Regisseur- und
Schauspielerportraits
Berichte aus den großen
Filmländern
Artikel über Dokumentarfilm,
Experimentalfilm, Kinderfilm
Nachrichten und Texte zu
Filmpolitik und
Filmwirtschaft
Festivalberichte,
Buchbesprechungen,
Nachrufe, Fernsehtips,
eine Videokolumne
Nachrichten und Berichte
aus der Evangelischen
Filmarbeit

in **epd Film** schreiben u.a.
Frank Schnelle
Thomas Brandlmeier
Ulrich Kurowski
Annette Brauerhoch
Georg Seeßlen
Klaus Kreimeier
Marli Feldvoß
Karsten Witte
Verena Lueken
Dietrich Kuhlbrodt
Joachim Paech
Rainer Gansera
Heike- Melba Fendel
Norbert Grob
Karsten Visarius
Klaus Hellwig
Karlheinz Oplustil
Hans Stempel

epd Film erscheint monatlich
44 Seiten, viele Fotos
Jahresabo 66,- DM plus 5.40 Versand
Probeheft kostenlos

Postfach 17 03 61
6000 Frankfurt 1

AUGEN-BLICK

Bisher erschienene Hefte:

Heft 1-2 Der neueste deutsche Film / Zum Autorenfilm

Günter Giesenfeld: Werner Herzog

Guntram Vogt: Alexander Kluge: *Die Macht der Gefühle*

Wilhelm Solms: Rainer Werner Fassbinder: *Querelle*

Thomas Koebner: Ein Blick auf Wim Wenders - und noch ein Seitenblick auf Volker Schlöndorff

Anton Kaes: Geschichten aus der Geschichte. Zur Filmchronik *Heimat* von Edgar Reitz

Helma Sanders-Brahms: Ich drehe

Dietrich Mack: Die Ambivalenz der Gefühle: Kooperation Film-Fernsehen - eine Vernunftfehle

Bruno Fischli: Autorenfilm - Negation des Films zugunsten der Lobpreisung seines Autors?

1985 2. Aufl. 1987, 85 S. Vergriffen

Heft 3 Probleme der Filmanalyse

Werner Faulstich: Methodologische Überlegungen zur Theorie und Praxis der Filmanalyse

Helmut Korte: Vom Filmprotokoll zur Filmanalyse

Klaus Jürgen Koch: Computerunterstützte Filmprotokollierung: technische Probleme

Günter Giesenfeld: Computerunterstützte Herstellung von Filmprotokollen: Bericht über erste Versuche

1986, 68 S. Vergriffen

AUGEN-BLICK

Heft 4 Zur Rhetorik der Filmkritik

Helmut H. Diederichs: Die Forderung der Klassiker an die heutige Filmkritik

Uta Berg-Ganschow: Das Autorenprinzip in der Filmkritik

Hans Helmut Prinzler: Filmkritik in den fünfziger Jahren

Heinz-B. Heller: Der Rhetoriker geht ins Kino. Beobachtungen zur Filmkritik anhand von Woody Allens *The Purple Rose of Cairo*

Günter Giesenfeld: *Rambo II* und die Filmkritik

Anne Rose Katz: Glanz und Elend der Fernsehkritik

1987, 72 S. DM 4.50

Heft 5 Heimat

Alexander Schacht: *Das Glück beim Händewaschen.*

Thomas Jacobs: Der Bergfilm als Heimatfilm.

Hanno Möbius: Heimat im Nationalsozialistischen Stadtfilm

Prisca Prugger: *Die Walsche* und die Deutschen.

Heike Weinbach: Heimat, Künstlichkeit und Illusion. Zu Elfriede Jelinek: *O Wildnis, o Schutz vor ihr*

Joachim Schmitt-Sasse: "In die Küch' zu Vadter und Mudter". Edgar Reitz' *Geschichten aus den Hunsrückdörfern*

1988 112 S. DM 7.--

Heft 6 Wege der Filmanalyse. Ingmar Bergman: "Das Schweigen"

Heinz-Ulrich Schmidt: Eine theologische Filmdeutung

Joachim Schmitt-Sasse: Konturen eines Skandals

Heidemarie Fischer-Kesselmann: Eine feministische Filmanalyse

Hans Jürgen Wulff: Auszüge aus einer textsemiotischen Analyse

Heinz-B. Heller: Film als historisch-gesellschaftliche Praxis

Sabine Schipporeit: Bergman-Bibliographie

1988, 86 S. DM 4.50

AUGEN-BLICK

Heft 7 Feminismus und Film

Frauenfilmgruppe: Zum Stand der feministischen Filmtheorie

Ursula Simeht: Mae West

Martina Wiemers: Lulu macht's möglich

Annette Brauerhoch: *Une affaire de femmes* - eine Frauensache?

Frauenfilmgruppe: Frauen in der Fremde. Jim Jarmuschs *Stranger Than Paradise*

1989, 85 S. DM 4.50

in Vorbereitung:

Heft 9: Tatort

Thomas Koebner: "Tatort". Zu Geschichte und Geist einer Kriminalfilm-Reihe

Egon Netenjakob: Das Vergnügen, aggressiv zu sein. Zum Schimanski-Konzept innerhalb der "Tatort"-Reihe der ARD.

Und etwa 20 Einzelanalysen zu "Tatort"-Filmen

weitere geplante Hefte:

Fernseh-Nachrichten

Der Essayfilm

Probleme mit der Filmanalyse

Umschlaggestaltung:

Ulli Prugger, Gruppe GUT

**Abonnements und Einzelbestellungen bitte an:
Philipps-Universität, Fachbereich 09
Institut für Neuere deutsche Literatur
zHv. Herrn Prof. Dr. Günter Giesenfeld
Wilhelm Röpke Straße 6 A
3550 Marburg /Lahn**

Unkostenbeitrag DM 6.--, Abonnennten DM 4.50

ISSN 0179-255