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 Häfker[1] 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 Reformer 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 Quantität[3], sondern legte als einziger so etwas wie eine ästhetische Theorie der Kinoreform vor. Beließen 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

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

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

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

[4]Häfker 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 Lumières, der erste Theoretiker der realistischen Tendenz[5], lange vor Grierson, Bazin und Kracauer[6]. 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 Debatten[7], verfaßte gar einige Filmkritiken[8]. 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 regenieren 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 "Kinetographie"-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".

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

[6]Kracauer 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

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

[8]Ebenda, 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 Programms[10]; das bloße Filmbild sei etwas Unorganisches, solange nicht eine Illusion fördernde und Stimmung erzeugende Aufmachung dazugehöre[11]. Er kritisierte die Geschmacklosigkeit der 'Sensations'-Programme[12], das Spekulieren mit Schmutz[13], 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

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

[10]Ebenda

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

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

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

[14]Ebenda

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

[16]Hermann 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 wieweit 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].

Häfkers ausführliche Beschreibung der Mustervorstellung sei hier vollständig dokumentiert[26]:

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

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

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

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

[26]aus "Kino und Kunst", S. 59-62

Eine große und tiefe, erhöhte, gegen das Publikum durch Leinwand und Proszenium abgekleidete Bühne bildete den Schauplatz unserer Taten. 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 geöffnet, 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 Gehilfen, 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 bemerke 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, Züge über Brücken rumpeln, den Sturm heulen, den Donner pumpeln und die Geiser zischen 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 Feuerwehrmann erwähnen, den uns die Polizei nicht aufzunötigen 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 betreßten Dienern zwischen polizeivorschriftsmäßig breite, mit den Füßen festgeklemmte Stuhlreihen wandelten, und sich von da aus am Anblick eines prächtigen „Prosteniums" weideten, oder — wenn's Kritiker oder „Konkurrenten" waren — giftige

Bemerkungen austauschten. (Wobei aber festzustellen ist, daß bei weitem die meisten der ersteren 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 auswählen muß. Um die ganze Bühne herum zog sich ein hohes Proszenium aus dunkelrotem, wenig geziertem Plüsch. In der Mitte wies ein leicht angedeuteter Rahmen und ein Samtvorhang von der Farbe des Prosteniums 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 Reflexlichter ab. Seitlich neben dem Vorhang stand, in gleicher Höhe mit der Bildfläche das Rednerpult, 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

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 floß 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 lebhafte, 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 Anschieben, gelegentlich auch Stocken 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. Dann 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, zarte 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 überm geschlossenen 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 schien 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 zu kurzen) völkerkundlichen Szenen, die im Gegensatz zu den längern und ernstern Landschaften, natürlich besonders munter wirkten. Und hinreißend wirkte es auf jedermann, wenn nun endlich mal die jungen Japanerinnen und nachher die Tiroler nicht zu einer der üblichen Klavierpaukereien, sondern zu einer unsichtbaren, scheinbar von ihren eignen Instrumenten kommenden, nach Möglichkeit „echten" Musik tanzten! (In diesen Dingen ganz 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 Avonfluß in Neuseeland, Urbanora Haus, London (s. Katalog der Firma Eclipse, Berlin.)

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 gröbsten zu erwartenden Mißverständnissen vorgebeugt hatte, zu kräftiger Wirkung vereinigen, und so rauschten 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 keck alles, was wir von „Viktoria"- 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 "poloptischen" Künste[28] - neben den schon früher genannten auch die alten Lichtkünste, wie Schattenspiele usw.

[27] Hermann 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.)

[28] Wohl so bezeichnet nach dem Londoner "Poloptical 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.-

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

[30] Ebenda, S. 6

[31] Ebenda, 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

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

[33]Ebenda, S. 5

[34]Hermann 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 seelenaufrüttelnden 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 Vielzuvielen, 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

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

[36]Ebenda, S. 8

[37]Ebenda

[38]Ebenda, S. 9

[39]Ebenda, 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 Schaufläche 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

[46]Ebenda, S. 16

[47]Ebenda, S. 17

[48]Ebenda, 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,

[49] Ebenda. "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)

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

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

[52] Hermann 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 Verdeutlichungsaufnahmen*, 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 zusammenhingen. 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 wähnende 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

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

[54]Ebenda, S. 28

[55]Ebenda, S. 29

[56]Ebenda, S. 31

Zukunft" hatte Häfker schon 1911 geschrieben und ein Zentralbureau für Vermittlung aktueller Kinoaufnahmen 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 "Sch-önheit 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 Flimmern, das erschütternd Große und das nervbebend Kleine! Was für ein Feld eröffnet sich da dem Aufnahmekünstler, zu *sehen*, zu *wählen*, zu *verkünden*, zu *begeistern*!"[59]

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,

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

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

[59] Ebenda. 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 Kinoaufnahme begännen gerade da, wo der Aufnehmende mit seinen technischen Möglichkeiten zu ringen anfange. 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 *Bewegungs*vorgang."[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 Bild*ausschnitt* 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.

[60] Ebenda, S. 35

[61] Ebenda, S. 38

[62] Ebenda, S. 39

[63] Ebenda, 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 Kino*dramas* 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' betätige."[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.

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

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

[66] Ebenda, 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, gewännen 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 Gesamtkunstwerk[68] angelangt, bei der "Kinetographie".

"Kinetographie"

Der einzelne Film war für Häfker nur "Rohbestandteil" - allerdings hauptsächlicher 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-

[67] Ebenda, S. 36

[68] Ebenda, S. 50

[69] Ebenda, S. 51

gentlich gebraucht worden war[70], 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 ästhtetisch 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 Naturveranschaulichungsmittel zu tun, die einander ergänzten und eine ohne die andere einfach sinnlos wären. Man müsse also zur Kinematographie die mechanische Selbstaufzeichnung von natürlichen *Klang*erscheinungen, 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

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

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

[72]Ebenda, 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 Rat[74], 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 feinern 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 wird[77], 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.

[73]Ebenda, S. 55

[74]Hermann Häfker, Zur Dramaturgie der Bilderspiele, a.a.O.

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

[76]Ebenda, S. 57

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

[78]Hermann 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"[79].

[79] Ebenda, S. 70