

Michael Wedel

## **Napoleon der Filmkunst' oder: Der amerikanische Bluff. Neuigkeiten zur Biographie von Mime Misu**

1999

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

### **Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:**

Wedel, Michael: Napoleon der Filmkunst' oder: Der amerikanische Bluff. Neuigkeiten zur Biographie von Mime Misu. In: *Filmblatt*. Filmblatt 9, Jg. 4 (1999), Nr. 9, S. 26–28.

### **Nutzungsbedingungen:**

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

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

### **Terms of use:**

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/deed.de License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

keineswegs ausgeschlossen, daß außer diesen Szenen noch andere fehlen, etwa das Schlußbild mit der Mütze des ertrunkenen Kapitäns. Zwei Kopien auf Super-8 bei privaten Sammlern in Berlin konnten zur Restaurierung nicht herangezogen werden.

L'Immagine Ritrovata, das Kopierwerk in Bologna, hat die Sicherheitskopie nach dem Desmet-Verfahren (vom Schwarzweiß-Dupnegativ zur Farbkopie) hergestellt.

### *In Nacht und Eis*

Regie: Mime Misu / Kamera: Willy Hameister, Emil Schünemann, Viktor Zimmermann / Bauten: Siegfried Wroblewsky / Darsteller: Anton Ernst Rückert, Otto Rippert, Waldemar Hecker, u.a. / Produktion: Continental-Kunstfilm GmbH, Friedrichstraße 235, Berlin / Atelier: Continental-Film-Atelier, Chausseestraße 123, Berlin / Arbeitstitel: Der Untergang der Titanic, Titanic

Zensur: Nr. 18966 vom 6. 7. 1912, zugelassen auch für Donnerstag und Sonnabend der Karwoche und den Totensonntag, darf jedoch nicht vor Kindern zur Vorführung gelangen / Nachzensur: 24. 6. 1914 / Format und Länge: 35mm, 1:1,33, 3 Akte, 946 Meter Uraufführung: 17. 8. 1912

Restaurierte Fassung: 35mm, 1:1,33, 3 Akte, 789 Meter, viragiert

Empfohlene Vorführgeschwindigkeit: 16-18 Bilder/Sekunde

Uraufführung der restaurierten Fassung: 23. August 1998, Bonn (14. Bonner Sommerkino)

## **„Napoleon der Filmkunst“ oder: Der amerikanische Bluff. Neuigkeiten zur Biographie von Mime Misu von Michael Wedel**

„Wer aber war Mime Misu?“ fragten Kirsten Lehmann und Lydia Wiehring von Wendrin zu Beginn ihrer Spurensuche nach biofilmographischen Informationen zum Regisseur des kürzlich restaurierten Titanic-Films *In Nacht und Eis* (siehe FILMBLATT 6). Die wenigen Hinweise stützten sich weitgehend auf Emil Schünemann, einen der Kameraleute von *In Nacht und Eis* (Interview mit Gerhard Lamprecht vom 6. 1. 1956; Archiv SDK). Demnach soll Misu sich bei dem Inhaber der Continental Filmkunst, dem Eiskunstläufer Rittberger, bewußt als ‚amerikanischer Filmregisseur‘ ausgegeben haben, um die Chancen seines Titanic-Projekts zu verbessern. Das Manuskript habe Misu bereits in den USA konzipiert und in einem Schulheft auf der Überfahrt nach Europa aufgeschrieben. Schünemann bezeichnet diese biographische Legende Misus als „amerikanischen Bluff“, der nicht unerheblich zur Realisierung des Films beigetragen habe - und Misu in Anzeigen der Continental den Titel eines „Oberregisseurs“ eintrug. Tatsächlich, weiß Schünemann, habe Misu in seinem Herkunftsland Rumänien als Friseur gearbeitet, bevor er nach Hollywood

gegangen sei, wo er allerdings nicht als Regisseur, sondern als Maskenbildner tätig gewesen sein soll: „Er konnte nicht einmal einen Schauspieler leiten.“

Genauere Angaben über die Herkunft und beruflichen Anfänge Misus, die sowohl der PR-Version Misus als auch Schünemanns Richtigstellungen erheblich widersprechen, finden sich in einem Artikel in der Lichtbild-Bühne unter der Überschrift ‚Der Film-Regisseur als schöpferischer Künstler‘ (Nr. 1, 3. 1. 1914, S. 38f). In diesem Nachtrag zur ‚Luxus-Ausgabe‘ über Filmregisseure (LBB, Nr. 23, 7. 6. 1913) heißt es, Misu wäre am 21. Januar 1888 in der rumänischen Handelsstadt Botoschani als Sproß einer bekannten Künstlerfamilie (Neffe der „weltberühmten“ Rahel) zur Welt gekommen. Bereits im Kindesalter hätte er als Ballettänzer und Pantomime am Stadttheater seiner Heimatstadt so erfolgreich auf der Bühne gestanden, daß er ein Stipendium für die Bukarester Kunst-Akademie erhielt, die er neben der Fortsetzung seiner Schauspielertätigkeit am Königlichen Nationaltheater mit Auszeichnung absolvierte. In der Folgezeit sei er an verschiedenen rumänischen Provinztheatern unter Vertrag gewesen. Im Alter von nur 12 Jahren sei er dann in einigen seiner Tanzszenen und Pantomimen anlässlich der Pariser Weltausstellung 1900 erstmals vor internationalem Publikum aufgetreten und anschließend, zum Teil mit eigenen Inszenierungen, auf Europatournee gegangen, die ihn u.a. nach Berlin, Wien, Budapest und London geführt habe.

Seine Laufbahn beim Film habe nicht in Amerika begonnen, sondern in Frankreich, wo er bei den Firmen Société Lux (gegr. 1907) und Pathé Frères als Filmregisseur tätig gewesen sein soll, bevor er schließlich über Wien nach Berlin gelangte. Der Beiname ‚Napoleon der Filmkunst‘, den ihm die Berliner Presse nach seinen ersten deutschen Filmen für die Continental und die PAGU verliehen haben soll, könnte sich also nicht nur auf seine geringe Körpergröße bezogen haben, sondern auch auf seine Herkunft aus der französischen Filmindustrie. Bei seinen deutschen Produktionen bis zu diesem Zeitpunkt – *Das Gespenst von Clyde* (1912), *In Nacht und Eis* (1912), *Mirakel* (1912), *Excentric-Club* (1913) – soll Misu stets Autor der Drehvorlage, Regisseur und Hauptdarsteller in einer Person gewesen sein und in den meisten Fällen auch die Dekorationen selbst entworfen haben. Anhaltspunkte dafür, daß er vor seiner Filmkarriere auch als Kapitän zur See gefahren ist, wie noch ein Bericht über die Dreharbeiten zu *In Nacht und Eis* im Berliner Tageblatt (Nr. 288, 8. 6. 1912) so passend nahegelegt hatte, finden sich in diesem Text nicht mehr. Anfang 1914, nachdem seine beiden Seedramen *Titanic* - *In Nacht und Eis* und *Excentric-Club* bereits wieder aus den nationalen Spielplänen verschwunden waren, wurde auf diese Facette der biographischen Legende kein Wert mehr gelegt. Bisherigen Erkenntnissen zufolge muß sich Misu zu diesem Zeitpunkt bereits in den USA befunden haben, um für die Metropolitan Film Co. tatsächlich seinen ersten amerikanischen Film *The Money God* zu inszenieren, der dort am 10. Februar 1914 lizenziert wurde. Wie er zweifellos für

dieses Engagement seine europäische Reputation als Regisseur ins Feld führen konnte, so hat er in den frühen zwanziger Jahren abermals versucht, die Fortsetzung seiner Karriere in Deutschland auf eine vermeintlich gehobene Stellung in Hollywood zu gründen – eine Wiederholung des ‚amerikanischen Bluffs‘, die ihm aber nicht gelungen zu sein scheint, wie aus den bei Lehmann / Wiehring von Wendrin zitierten Dokumenten hervorgeht.

Nicht nur die relative Genauigkeit der Angaben des LBB-Artikels verleihen diesen gegenüber der Überlieferung Schönemanns eine höhere Glaubwürdigkeit. Auch die in *In Nacht und Eis* gewählten filmischen Mittel, die – neben einer ideosynkratischen Verwendung von parallelen Handlungssträngen und dem antiklimaktischen Einsatz halbnaheher Einstellungsgrößen – in den Haupt- szenen unter Verzicht einer Szenenauflösung durch Zwischenschnitte auf eine Staffelung in der Raumentiefe der einzelnen Einstellung zurückgreifen, entsprechen eher den damaligen Stil-Konventionen der französischen Filmindustrie. Misu selbst hat seine Ansichten über Regiearbeit im Vorfeld der Dreharbeiten zu *Excentric-Club* in der LBB veröffentlicht. Seine im folgenden dokumentierten Anmerkungen über „Regiefehler im Film“ (Dank an Malte Hager, CineGraph Hamburg, für den Hinweis auf diesen Artikel) spiegeln dabei nicht nur den Zeitdruck wider, den seine oft auf thematische Aktualität angelegten Projekte in besonderem Maße ausgesetzt waren. In seinem Ausgangspunkt, einer „fast krankhaft zu nennende Sucht, Regiefehler zu entdecken“, reflektiert Misus Artikel auch eine gewisse Unsicherheit gegenüber der professionellen Kritik in Deutschland, die seine Produktionen trotz zum Teil beachtlicher Einspielergebnisse im Ausland bis zu diesem Zeitpunkt weitgehend unbeachtet – Ausnahme: die LBB – gelassen hat.

## **Regiefehler im Film**

### **Von Mime Misu**

Das diabolische Vergnügen aller, die mit Interesse Kinofilms betrachten und an ihnen die kritische Sonde anlegen, ist die fast krankhaft zu nennende Sucht, Regiefehler zu entdecken. Eng verknüpft damit ist dann stets der stereotype Ausspruch: „Wie konnte dem Regisseur nur das passieren!“

Speziell unsere Feinde, die dem Film jegliche künstlerische Ambitionen absprechen, benutzen die Feststellung von Regiefehlern, auch wenn diese nur streitbare Geschmacksfehler sind, um dadurch zu beweisen, daß der Kinematograph vollkommene Unkunst ist und ein mißhandeltes Werkzeug in den Händen von Ungebildeten, Dummen, Nachlässigen oder gewissenlosen und nur auf die Füllung ihres Geldbeutels bedachten Fabrikanten.

Man soll mit Tadel und diabolischer Freude nicht voreilig sein, denn man

beweist nur, daß man in seinem schnellen Urteil von keinerlei Sachkenntnis getrübe Fachkenntnis besitzt.

Ich möchte die Gelegenheit benutzen, um gleichzeitig auch im Interesse meiner Kollegen, die ebenfalls so wie ich selbst samt und sonders stets unbewußt dafür sorgen werden, daß unvermeidliche Regiefehler passieren, für diese eine Lanze zu brechen. Sie werden trotz größter Sorgfalt immer und immer wieder vorkommen müssen, denn sie sind durch die Natur unserer Arbeit bedingt.

Warum sind die Regiefehler bei uns im Film ein so häufiger Gast und nicht auf der Schauspielbühne? Bei uns wird täglich Originales geschaffen und auf der Schauspielbühne hat der Regiefehler Zeit, sich im Laufe der zahlreichen Proben bis zur öffentlichen Uraufführung bemerkbar zu machen. Der Fehler kann also noch rechtzeitig ausgemerzt werden. Ganz anders bei uns, wo nur Uraufführungen vom Stapel gehen. Wir haben kein fest engagiertes Darstellungspersonal, das wir im Laufe der Saison ganz genau, sogar psychologisch, kennen lernen. Wir stehen tagtäglich vollständig fremdem Menschenmaterial gegenüber, mit dem wir auf Rücksicht auf den teuren Tag, auf bald wieder entwindendes Sonnenlicht usw. unbedingt ohne Aufschub arbeiten müssen. Wir haben dadurch sehr oft die peinigende Notwendigkeit, mit vollem Bewußtsein einen Regiefehler auf den Film bringen zu müssen. -

Speziell bei Außenaufnahmen, oft fernab von jeder Möglichkeit einer noch vorzunehmenden Korrektur, sind diese bewußten Regiefehler ein häufig unliebsamer Gast. Ich meine sogar, daß besonders bei historischen Aufnahmen die Tätigkeit eines Regisseurs sich in der Hauptsache darauf beschränkt, eine Unsumme von Hindernissen und unangenehmen Zufälligkeiten aus dem Wege zu räumen. Da entsprechen z. B. die vom Kostüm-Lieferanten geschickten zeitgeschichtlichen Kostüme oder Requisiten nicht ganz seinem kritisch prüfenden Blick, oder irgend etwas aus der Moderne kommt bei den Massenszenen im Freien ins bewegte Bild, was erst nach der Entwicklung des ersten Positives bemerkt wird. Diejenigen Empfindsamen, die da verlangen, daß alle solche oft nur geringfügigen Regiefehler durch eine Neuaufnahme ausgemerzt werden sollen, verlieren oder kennen nicht die wirtschaftlichen Begriffe, die bei uns vom Bau als oberstes Gesetz gelten müssen. Oft kostet die Aufnahme einer einzigen Massenszene mehrere tausend Mark, und der Filmfabrikant macht Films, um Geschäfte zu machen. Teure Einzelszenen aber, die bewußte oder unbewußte geringfügige Regiefehler enthalten und die zu ihrer Ausmerzung nochmals aufgenommen werden sollten, untergraben die Rentabilität der Filmfabrik, bringen aber auch gleichzeitig durchaus nicht etwa die Gewähr, daß durch neu hinzutretende unangenehme Zufälligkeiten wieder neue, andere Regiefehler entstehen.

Die Quintessenz meiner bescheidenen und flüchtigen Argumentation zugun-

sten des viel geschmähten Regiefehlers ist die, daß er meist bewußt im Film vorhanden ist, weil er aus rein wirtschaftlichen Gründen verzichten mußte, ausgemerzt zu werden. Also nicht Dummheit, Unkunst oder Lässigkeit des Regisseurs sind die Ursachen der Regiefehler, sondern die Natur der Filmmaterie, die in Extemporés, Zufälligkeiten, Stegreifkombinationen, unangenehmen Hindernissen und teuflischen Schwierigkeiten förmlich darin schwelgt, daß der Filmregisseur viel früher die Gelbsucht vor Ärger bekommt, als der Bühnenregisseur, der Zeit hat, den Totfeind der Darstellungskunst aus dem Hause zu jagen. (Aus: Die Lichtbild-Bühne, Nr. 29, 19. Juli 1913)

## **Unerschöpflicher, unbekannter Hans Richter von Günter Agde**

Gegen Ende dieses Jahrhunderts kann man „eigentlich“ annehmen, daß das Werk der deutschen Avantgardisten, auch der Filmavantgardisten der 20er Jahre, bekannt und gesichert ist. Aber man erlebt doch hin und wieder Überraschungen. So im Falle Hans Richters (1888 - 1976), der zu den schillerndsten und vielseitigsten Künstlern der deutschen Filmavantgarde gehört und ihr später, aber wichtigster und gescheitester Chronist war.

Die kleine Berliner Galerie Berinson zeigte letzts in ihren neuen Räumen in der Berliner Auguststraße „21 Gemälde, Zeichnungen und originale Film Stills“ (Galeriemitteilung), darunter „6 noch nie zuvor gezeigte Werke“. Es geht die Rede, daß der umtriebige, lebhaftige Hans Richter zu jeweiligen Phasen seinen - Pardon - Freundinnen Bilder und andere Werke schenkte oder „überließ“, und aus solchem Kreis stammen nun also auch die bislang unbekanntenen 6 Ölgemälde. Sie fanden sich im Nachlaß der Schauspielerin Margarete Melzer, mit der Richter zeitweilig befreundet war. Diese Bilder dokumentieren auf sehr eindrucksvolle, expressive Weise, wie sehr unzufrieden Hans Richter mit den gestalterischen Möglichkeiten und Mitteln seiner Malerei gegen Ende des 1. Weltkriegs war. Die Auflösung jeder naturalistischen Form und die explosive Sprengung aller Linearität, jenes massiv-eindrucksvolle Startkriterium der Moderne, findet sich vor allem in mehreren „visionären Porträts“ (Hans Richters eigene Formulierung) um 1917, in denen er mit einem geradezu ungestümen Pinselstrich nach neuen Ausdruckschancen sucht und geltende Kanons durchbricht, indem er sie aufreißt. Man kann quasi nachschmecken, wie der ungebärdige Künstler beinahe lustvoll seine seinerzeitigen Grenzen weg- und übermalt. In der Farbgebung hingegen bleibt Richter fast konventionell oder doch wenigstens nicht so aufrührerisch, wie seine Linienführung nahelegt. Die sichtbar kraftvolle Dynamik dieser Bilder