Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 28 (1986)

Heft: 149

Artikel: Bemerkungen zu einigen Filmen der Jahre 1910-1915 : aus der Kinderzeit des Films : Geburt der Filmgenres

Autor: Effenberger, Julius

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-866840

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Bemerkungen zu einigen Filmen der Jahre 1910–1915

Aus der Kinderzeit des Films

Geburt der Filmgenres

Film ist ein Universum mit so vielen Facetten, dass über ihn nie umfassend geschrieben werden kann. Man kann nur Punkte herausgreifen und sie in Zusammenhang bringen – nach privatem Gefühl und privater Kenntnis, vielleicht unter Verwendung einiger objektivierender Kriterien.

Die Filmgenres und die Änderung des Sichtwinkels

Fünfzehn Jahre nach der ersten öffentlichen Vorführung «bewegter Fotografien» durch die Gebrüder Lumière in Paris war das Kunsthandwerk Film nicht wiederzuerkennen. Von 1895 bis zum Beginn des zweiten Jahrzehnts unseres Jahrhunderts hatte sich der Film vom technischen Kuriosum über billige Jahrmarktunterhaltung und Erhebungsversuche in Gefilde salonfähiger Kunst in ein beachtenswertes Massenmedium, zur populären Kunst emanzipiert.

Etwa in den Jahren 1910–1915 haben sich Filmgenres und Filmkonventionen etabliert, die sich in den folgenden Jahren erhärteten und bis heute ihre Gültigkeit behielten. Im berühmten Meilenstein der Filmgeschichte, David Wark Griffiths BIRTH OF A NATION (1915) – der in jeder Beziehung ein Ereignis war – kam dann zusammen, was sich im Laufe der Jahre herausgebildet hatte: Kostümfilm mit Massenszenen, psychologische Studie, Krimi, Western, Reise- und Liebesfilm. Aber bereits vor Griffiths Meisterwerk wurden jene Filmtopoi eingeführt, die heute zum Wesen des Films (so wie wir ihn uns am leichtesten vorstellen können) gehören: Parallelmontage, Verfolgungen; Grossaufnahmen; Behörden als nicht immer gescheiteste Hüter von Ruhe und Ordnung; leichte Sozialkritik; Episodenfilme mit Fortsetzungen; Kinder als am Anfang unglückliche, später glückliche, aber stets mutige Helden; weisse starke Männer im besten Alter, die alle Sympathien auf sich vereinen; herzzerreissend weinende, sparsam lächelnde, mehr oder weniger weiche Frauen, die alle Liebessehnsucht auf sich vereinen – in den alten Filmen waren sie gern ein wenig beleibt, trugen weiss und lagen oft im Bett (sogar bei Ejzenstejn).

Die Betrachtung der Filmgeschichte – sowie a fortiori der Filme selbst – ist in jedem Fall ein lohnendes Unternehmen: Film ist das einzigartige Gedächtnis des 20. Jahrhunderts. Manche Filme, die von massgeblichen Filmhistorikern und Filmtheoretikern wie Georges Sadoul, Jean Mitry, Jerzy Toeplitz, Siegfried Kracauer als verloren oder bis zur Unvorführbarkeit zer-

Max Linder in L'HOMME AU CHAPEAU DE SOIE (Kompilationsfilm seiner Tochter Maud; 1983)

stört geglaubt wurden,sind heute wieder zugänglich. Kracauer etwa hielt den ersten STUDENTEN VON PRAG (Stellan Rye, Deutschland 1913) sowie Urban Gads AFGRUNDEN (Dänemark 1910) für verloren, die in spielbaren Kopien erhalten sind. Und seit den sechziger Jahren sind zum Beispiel an die 100 Méliès-Filme wieder aufgetaucht. Heutige Filmhistoriker wie Margerite Engberg (Dänemark), Noël Burch (Frankreich), André Goudreault (Kanada) – die sich auf die Stummzeit des Films spezialisiert haben, aber leider eine von aussen (nicht von innen!) etwas abgeschlossene Sekte bilden – können uns deshalb einiges Neues über die frühe Geschichte des Films, und dadurch des Jahrhunderts, beibringen. (Dahingehende Versuche mitgrösseren Retrospektiven des frühen Filmschaffens werden in Frankreich am Festival international de critique historique du Film, Perpignan und an den Rencontres Cinématographiques, Festival d'Avignon unternommen.)

Die grossen Filmregisseure sind alten Malern vergleichbar, deren Bilder wir heute konsultieren, um uns über das Leben vergangener Zeiten zu unterrichten. Für die Zeitgenossen müssen die alten Bibel-, Schlachten- oder Porträtbilder wohl eine ähnliche Funktion erfüllt haben wie heute die Filme: auch sie lebten von Liebe, Blutrünstigkeit und Bewunderung für die Dargestellten. Heutige Maler können sich auf die Erforschung ursprünglicherer Formen und Strukturen, die als abstrakt bezeichnet werden mögen, zurückziehen. Es wäre interessant zu wissen, ob vor der Filmzeit das «Lesen» von Gemälden den Betrachtern leichter fiel. Freilich ist auch das «Lesen» von Filmen nicht immer einfach. Aber die Beziehung zwischen Betrachter und Bild ist hier doch eine ganz andere. Wie *Noël Burch* immer wieder betont, errang der Film etwa 1906 die Fähigkeit, die Perspektive der Renaissance, die Bildtiefe darzustellen – während der Zuschauer bis dahin regelmässig wie vor einer starren Bühne sass. Etwa ab 1906 nahm die Kamera den Zuschauer ins Geschehen hinein, machte ihn zum Teilnehmer. Das funktioniert – was Burch nicht betont – freilich nur dann, wenn der Film die dazu nötige Kraft nicht nur *technisch* (durch Verlagerung des Kamerastandpunktes), sondern auch *inhaltlich* (durch emotionellen, die Imagination belebenden «Magnetismus») aufbringt. Dann aber kann jene faszinierende, intime, schwierige Beziehung zwischen Film und Zuschauer entstehen, der sich kaum jemand zu entziehen vermag. Wir suchen ja im Kino Ablenkung von unserer essentiellen Einsamkeit. Die Menschen, die den Film gemacht haben, Aufgabe der ihren. So hoffen im verdunkelten Kinosaal beide Seiten auf Verständnis beim andern. Es kann nicht jedesmal klappen. Um es zu erreichen, ist das Filmhandwerk immer maniabler gemacht worden, damit es ganz fein dem Willen der Phantasie gehorchen kann. Die Kinematogra-

phie geht bald ins 100. Lebensjahr – das ist für eine Kunst ein frisches und wandlungsfähiges Alter, und wir können hoffen, noch manche Liebesstunde mit ihr zu verbringen.
In den ersten Jahren war die Filmgeschichte eine aufregende Story von spinnigen Erfindern, alles riskierenden Abenteurern und rücksichtslosen Gaunern – in den USA beschossen sich die Gangs rivalisierender Filmfirmen, ganz wie in ihren «Kunstwerken». Nach den Geburtswehen tauchten die Filmgenres auf, als ob sie präexistent gewesen wären und nur auf Abruf gewartet hätten. Die Kamera näherte sich dem Menschen – nicht ohne Widerspruch: Ein französischer Produzent soll sogar argumentiert haben, die Zuschauer würden ihr Geld zurückverlangen, wenn sie vom Schauspieler nur mehr einen Ausschnitt sähen. Und das Bild bekam eine Aussage: ausserhalb der wilden Gestikulation und nicht nur jene, die man an den Lippen abzulesen sich aneignen konnte. Es entwickelten sich die Filmgenres, die fast alle ein typisches Ursprungsland haben, dann aber (zumindest vorübergehend) von den USA übernommen wurden: Reportage und «Science Fiction» sind bekanntlich ein Produkt der Franzosen (Brüder Lumière und Méliès), der historische Monumentalfilm stammt aus Italien, das psychologische Drama aus Skandinavien, Komödie, Horrorfilm und Krimiserien scheinen alle drei ihren Ursprung ebenfalls in Frankreich zu haben, der Western spricht für sich selbst. Gemeinsam ist allen, dass es fast immer um eine Frau geht. Meist auch dann noch, wenn – wie damals häufig – ein Kind im Zentrum steht: INGEBORG HALM (Victor Sjöström, Schweden 1913), L'ENFANT DE PARIS (Léonce Perret, Frankreich 1913), DAVID COPPERFIELD (Produktion Hepworth, England 1913), REGENERATION (Raoul Walsh, USA 1915). Kinder wurden und werden auch weiterhin gern zu Filmhelden gemacht: von Jean Vigo über François Truffaut und Yves Robert bis zu Steven Spielberg. Die Frau aber scheint zum Film zu gehören wie das Salz zum Meer. Aussicht auf durchschlagenden Erfolg haben Filme, die nicht um einer Frau willen bestehen – auch wenn sie gut sind (wie etwas Patrice Chéreaus Filmversuch L'HOMME BLESSE) –, nur selten.

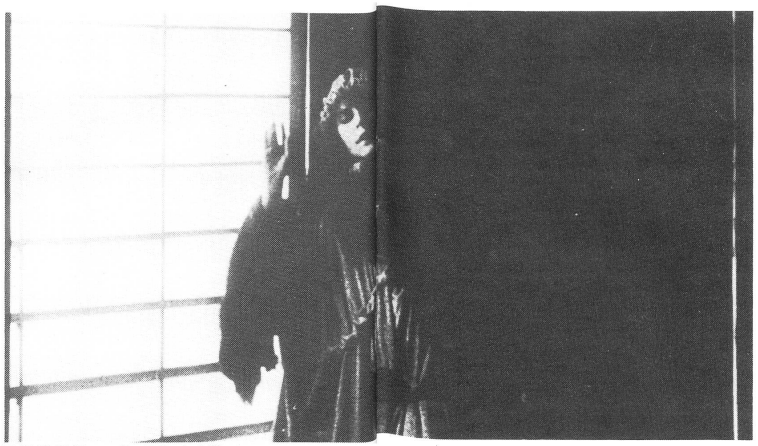
Französische Erzähler

Das cinéphilste Land der Welt soll Frankreich sein – jedenfalls behaupten das die Franzosen. Sie haben auch erstaunlich bald gelernt, kurzweilig filmisch zu erzählen. Die mittellangen «Novellen» der Firma Pathé von 1905 und 1906, JALOUSIE ET FOLIE, LE MINEUR oder DU SOCIALISME AU NIHILISME, sind kompakt und rasch, in sich motiviert erzählt. Sie behandeln Themen, die sich wohl an der Kinokasse bezahlt gemacht haben: barsche Sozialkritik aus der Sicht der Arbeiterschaft, die allerdings die Möglichkeit der Versöhnung mit dem Arbeitgeber nicht ausschliesst. JALOUSIE ET FOLIE ist ein in unterster sozialer Schicht spielendes Eifersuchtsdrama, das – wenn auch ein bisschen plötzlich – zur Einlieferung des Gehörnten ins Irrenhaus führt (die Darstellung von Irren in den Filmen muss ungemein beliebt gewesen sein).
Georges Sadoul bezeichnete L'ENFANT DE PARIS von *Léonce Perret* als «une véritable révélation». Im Reichtum der Form übertreffe Perret sogar Griffith. Das Lob steht Perret vielleicht schon deshalb zu, weil er ansonsten ein grosser Vergessener der Filmgeschichte ist. Ausserhalb Frankreichs wird er kaum erwähnt. (Barry Salt hebt immerhin seinen Einfluss auf Benjamin Christensen hervor.) Léonce Perrets Ballade zeichnet die Odyssee eines verwaisten Kindes aus der hohen Bourgeoisie durch die Pariser Unterwelt, wo kein Knochen ihm hilft, das Kind nur ausgenützt wird, ausser von einem Buckligen. Dieser, entschlossener und smarter als die Polizei, kann das Kind (natürlich ein Schönheit versprechendes Mädchen) und den totgeglaubten, doch im Krieg nur gefangengehaltenen Vater, zusammenführen. Die Geschichte endet schliesslich zu dritt in schönem Gegenlicht am Meer. Die realistischen Bilder der Strassen und Millieus – der Schlafsaalhorror im Kinderheim könnte aus ZERO DE CONDUITE oder aus LES 400 COUPS stammen – kontrastieren mit dem übertriebenen Spiel der Darsteller. Für heutige Augen fast unerträglich ist der Mangel an Gefühl für Ellipsen: jede kleinste Handlung eines Ablaufs wird noch gezeigt, wenn der Zuschauer den Ausgang und den dahin führenden Weg längst schon erraten hat.
Victorin Jasset und *Louis Feuillade* (Hauptregisseur bei der Produktionsfirma Gaumont) haben schon in den Jahren 1908–17 Krimiserien gedreht. Die Montage im schnellen Rhythmus von Jassets NICK CARTER/ZIGOMAR-Serie (1908–13), deren Stadtaufnahmen an den Fotografen Atget erinnern, war vom Stil der amerikanischen Firma Vitagraph beeinflusst. Jasset, der sich auch theoretisch mit dem Film beschäftigte (im Unterschied zu den meisten seiner Filme sind seine Schriften erhalten), beschrieb den Zuschauer im «Ciné-Journal» (1911) als «placé devant le film comme un curieux devant un fait-divers, au coin de la rue».
Äusserlich in einem ähnlichen Stil wie ZIGOMAR sind Feuillades berühmte LES VAMPIRES-Episoden (1915/16) gehalten. Auch hier werden Menschen von dunkeln Mächten der Unterwelt verfolgt, zu deren Mitgliedern allerdings auch ein «Président de la Cour de Cassation» zählen kann. Feuillade ist, aber durch seinen FANTÔMAS (1913/14) und JUDEX (1916/17), ungleich bekannter als Jasset. Durch seine skurrile Poesie rief er bei zeitgenössischen Literaten Bewunderung hervor: Guillaume Apollinaire und Max Jacob gründeten die «Société des amis de Fantômas». Louis Aragon und André Breton schrieben später: «C'estdans LES VAMPIRES qu'il faudra chercher la grande réalité du siècle. Au-delà de la mode, au-delà du goût.» Charakteristisch war für ZIGOMAR undLES VAMPIRES, dass die – wohlgemerkt bewundernswerten – Missetäter sich in schwarze, den Kopf bedekkende Kutten zu hüllen pflegten, wobei besonders der eng anliegende schwarze Dress der Schauspielerin und späteren Regisseurin Musidora in LES VAMPIRES Furore machte. Trotz Feuillades oft langsamem Rhythmus bieten die Abenteuer des bösen und faszinierenden Docteur Nox (es darf an den Kollegen Mabuse und unzählige Nachfolger gedacht werden) noch Überraschungen und Nervenkitzel genug. Es muss auch der latente Surrealismus des Films gewesen sein, der Aragon und Breton begeisterte. Dasselbe Umkippen vom real Möglichen ins Skurril-Surreale findet sich auch bei Victorin Jasset und, auf eigene Art, aber ebenso stark, bei Max Linder, der starken Einfluss auf Chaplin ausübte.
Perret, Jasset, Feuillade schaffen ihre Hauptwerke in einer Zeit, als die Filmstories nicht mehr um Filmtricks herum gebaut wurden, sondern wo die Geschichte, ihre Aussage und ihre Atmosphäre zu überwiegen beginnt. Die «Anschlüsse» von Bild zu Bild und das Sichverständlichmachen beim Publikum durch pantomimische Übertreibungen und komplizenhaftes Augenzwinkern gleichsam über die Rampe hinweg erscheinen aber noch sehr unbeholfen. Jedenfalls viel unbeholfener als in amerikanischen Filmen derselben Zeit, in welchen derartige Probleme mit viel grösserer Leichtigkeit bewältigt wurden.

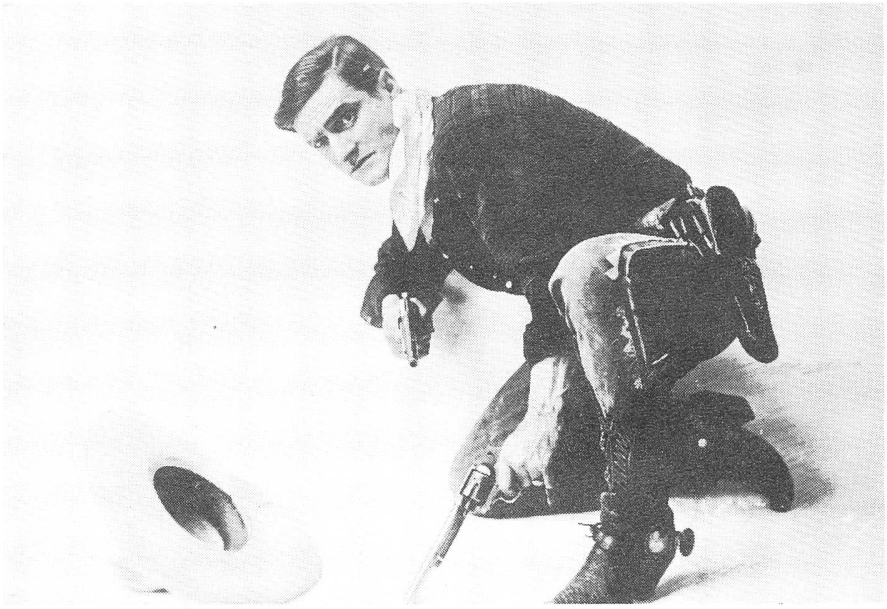
Knaller aus dem Westen

Es ist erstaunlich zu sehen, was die Kamera in THE ITALIAN (1915), einem Film über die Probleme von Einwanderen von *George Beban* und *Reginald Barker*, vermag. Ihre Bewegtheit, der Wechsel der Sichtwinkel und die Montage der Bilder wirken schon so völlig modern, als wäre mit veralteten Mitteln ein neuer Film gemacht worden. Ein Sehvergnügen sind auch Raoul Walshs REGENERATION und *Cecil B. de Milles* THE CHEAT (beide 1915).
De Mille galt als die Personifikation der «Greatest Show on Earth». In THE CHEAT liebt eine Dame der High Society das Geld – das heisst, sie liebt es auszugeben. Einmal gibt sie dann zuviel aus, und nicht vom eigenen. Ihr Gesellschafter, der burmesische Diplomat Arakau (klassisch dargestellt von Sessue Hayakawa), hilft ihr mit einem Check, allerdings nicht ganz selbstlos, denn als sie ihm das geliehene Geld zurückgeben will, lässt er durch einen Zwischentitel lakonisch sagen: «You can't buy me now». Im darauffolgenden Kampf brennt er ihr ein Siegel in die Schulter und sie verletzt ihn mit einem Schuss aus der Pistole. Der Ehemann-Gentleman lädt ehrbewusst vor Gericht die ganze Schuld auf sich, und erst die – ungemein erotische – nackte Schulter seiner Frau vor Augen des versammelten Gerichts enthüllt die Wahrheit. Der weisse Mann ist der Held, die weisse Frau das liebenswerte Luder und der farbige Mann die Quelle des Bösen. (Der Film hatte besonders durch Sessues Hayakawas Darstellung des berechnenden, kalten, schön-verführerischen Asiaten und durch die offen erotische Note Nachwirkungen.) Und auch eine Massenschlacht im Gerichtssaal darf am Schluss nicht feh-

Lillian Gish in THE MUSKETEERS OF BIG ALLEY von Griffith


THE CHEAT von Cecil B. de Mille

Musidora in LES VAMPIRES von Louis Feuillade



Der erste Western-Star: Tom Mix (1880-1940)

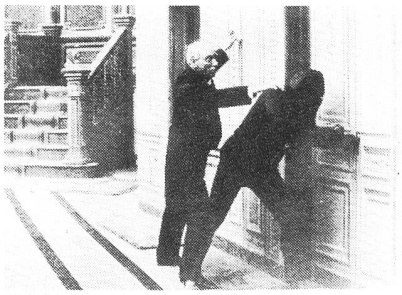
len. Trotz der nicht mehr einwandfreien Kopie errät man in THE CHEAT schon die Vorzüge des amerikanischen Spiels der Darsteller, das aus sich scheinbar kein Aufsehen macht, realistisch und dennoch aufregend ist.
Sonderbar wirkt, dass ein Film wie TRAFFIC IN SOULS (G.L. Tucker, 1913) zu seiner Zeit ein Riesenerfolg war und allein in New York in 28 Kinos gleichzeitig gestartet werden konnte. Es muss wohl am Thema (Handel mit weissen Frauen) gelegen haben, denn ansonsten ist die Story bis zur Unkenntlichkeit verworren und deshalb langfädig. Auch die dargestellten Menschen bleiben völlig leer.
Für Verfolgungen, die eine – rein äusserliche – Spannung aufbauen, liefert THE LONEDALE OPERATOR (1911), ein früher Film von *David Wark Griffith*, beinahe das reine Grundmuster: Zwei Banditen dringen in ein Bahnhofgebäude ein, um das Postoffice auszurauben. Die junge Postangestellte bemerkt das rechtzeitig und telegrafiert an den benachbarten Bahnhof. Doch da döst der Kollege vor dem Telegrafen. Als er aufwacht und das SOS endlich entgegennimmt, müsste es eigentlich längst zu spät sein. Aber nein! Die Banditen konnten sich noch keinen Zugang zum Postbüro selbst verschaffen. Auf einem Geleise rast – in Zeitraffer – eine Lokomotive mit zwei starken Rettern heran. Wie wird es ausgehen!? Jetzt sind die Bösen ins Postbüro eingedrungen. Die junge Angestellte empfängt sie mit der Waffe. Verschüchtert halten die Einbrecher ihre Hände hoch, bis die Hilfe eintrifft und die Diebe verhaftet. Nun demonstriert die junge Frau, dass sie die beiden Eindringlinge nur mit einem geschickt vorgehaltenen Lineal in Schach gehalten hat, und das versöhnliche Schlussbild zeigt, wie die Gauner vor der unerschrockenen Lady anerkennend den Hut ziehen.
Schwarzblende.
Griffith war hier noch nicht auf der Höhe seines Könnens. Es unterliefen ihm Fehler, die Verwirrung stiften, wie: jemand, der rechts das Bild verlässt, kommt, in der nächsten Einstellung – nach einem Sprung über die optische Achse – den Weg fortsetzend, von rechts ins Bild zurück?
Aus dem Jahr *1912* datiert Griffiths THE MASSACRE, der einerseits den stets latenten Rassismus (diesmal gegen Indianer), anderseits schöne Beispiele für den «plan américain» und eine bewegte Montage (Schnitte mitten in die Bewegungen hinein) zeigt. Abschlachtereien, Verfolgungsjagden und Überheblichkeiten von Weissen gegenüber Indianern (die nicht nur dümmer, weniger edel, sondern auch weniger athletisch dargestellt werden) sind Elemente, die auch IN THE DAYS OF THUNDERING HERD (Colin Campbell, 1914) mit dem Idol Tom Mix «auszeichnen». Und ähnliches gilt für THE INVADERS von Thomas Ince und Francis Ford (1912), wo während des Kräftemessens beider Rassen die Hauptdarstellerin weissgekleidet im Bett liegt und leidet.
Während der Western die echt amerikanische Schöpfung war, haben die Amerikaner aber auch in der späteren Entwicklung in Europa entstandene Genres übernommen. So wie sie italienische Ausstattungsfilme und französische Kriminal- und Sozialfilme adaptierten, nahmen sie auch das Genre des skandinavischen psychologischen Films auf. Unter ihrer Hand verlor aber das Psychodrama die Feinheit der psychologischen Zeichnung.
Die heutigen Familiendramen aus Hollywood wie etwa ON GOLDEN POND, ORDINARY PEOPLE, MASK liefern Menschen, deren Dimension kaum über naive Klischees hinausreicht. Aber schon in den Anfängen ging es amerikanischen Filmemachern kaum je um die künstlerisch-intuitive, emotionell engagierte Erforschung der Triebkräfte im Menschen. Der oberste Zweck war anerkanntermassen die Unterhaltung. So sagte der 1980 verstorbene *Raoul Walsh*, er wäre gleich wohin gefahren um gleich was für einen Film zu machen, wenn dieser nur dem Publikum gefallen hätte. Und genau dies kann ihm das Publikum freilich auch verdanken. Aber bezeichnenderweise finden sich unter den vielen Filmen, die Walsh zwischen 1912 und 1964 drehte, zwar viele, die Erfolg hatten, aber kaum einer, der überlebte. Denn seine Art der Hingabe ans Publikum schloss – anders als zum Teil im Falle eines auch in Hollywood arbeitenden Fritz Lang – wohl eine Selbstpreisgabe mit ein, und nur das Individuell-Originelle hätte überdauert.
Walshs zweiter Film bereits, THE REGENERATION von 1915, ist ein spannender Krimi, mit einem in Physiognomie und Spielstil sehr an den jungen Marlon Brando erinnernden Rockliffe Fellower. Der Film ist fesselnd, zügig

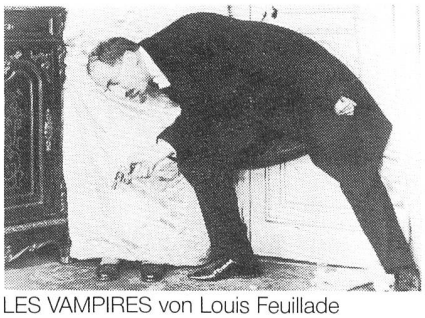
und einfallsreich. Polizei, böse Gauner und gute (ehemalige) Gauner liefern sich gegenseitig Schlachten, deren Gefahren durch gewagte Kamerafahrten noch erhöht werden. Der moralisierende Unterton aber – ein durch Liebe zu Gott und zum Guten bekehrter Gangchef, natürlich ein Waisenkind – muss schon damals auf jeden freieren Geist wie ein billiges Alibi gewirkt haben.

Böser Realismus der Skandinavier

Was wäre wohl geschehen, wenn nicht der amerikanische, sondern der skandinavische Film die Welt erobert hätte? Wahrscheinlich wäre die Welt um keinen Zoll anders geworden – oder vielleicht doch?
Der Einfluss des Kinos jedenfalls ist nicht zu unterschätzen. Die im 20. Jahrhundert aufwachsenden Generationen finden ihre Lebensmuster und Vorbilder kaum noch in der Bibel, einige vielleicht in der Literatur oder in der Politik, die meisten aber finden sie wohl im Film! Der Film ist eine Erziehungsanstalt – malgré lui. Gerade in den dreissiger bis sechziger Jahren, als jene heranwuchsen, die heute die Entscheidungen treffen, waren Film und Kino eine *art populaire*. Und heute sind 80% der Kinogänger Leute unter 25 Jahren.
Dänemark war im zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts für kurze Zeit eine Filmgrossmacht. Die Firma Nordisk war international bekannt. Einer der hervorragenden Regisseure des frühen dänischen Films war der ehemalige Arzt, Opernsänger und Theaterschauspieler *Benjamin Christensen* (1879–1959). Schon seine vor dem berühmten HAEXAN (HEXEN, Schweden 1918) in Dänemark gedrehten Filme DET HEMMLIGSHEDSFULDE X (DAS GEHEIMNISVOLLE X, 1913) und HAEVENS NAT (DIE NACHT DER RACHE, 1915) enthüllen ein – zumindest formal – sehr modernes Können. Trotzdem wird Christensen in den Filmgeschichten von Jerzy Toeplitz, Jean Mitry, Gregor/Patalas kaum oder gar nicht erwähnt. Die Themen seiner Filme blieben dem Geheimnisvollen, Dunklen, Unfassbar-Gefährlichen auch noch verhaftet, als er in den USA arbeitete. Das Düstere, Mystische war damals im Norden offensichtlich so populär wie der historisierende Prunk in Italien.
Nicht nur geografisch schafften die Dänen also zu Italien in Europa ein Gleichgewicht. Beiderorts war es aber das Irrationale, was die Menschen verführte und wohl auch die Kriegskatastrophen mit vorbereitete. Zwar haben sich die Nordländer in (den Italienern abgeschauten) Grossproduktionen versucht, aber bald den eigenen, in äussern Mitteln bescheideneren, innerlich anspruchsvolleren Weg gewählt. Nicht weniger als die italienische Verherrlichung des römischen Grossreichs weist das nordische Schwelgen im Düster-Geheimnisvollen auf die spätere Entwicklung in Deutschland hin, wohin die Dänen ihre Filme exportierten und dessen Film-Expressionismus an die dänischen Vorgänger anknüpfte. Siegfried Kracauer hat die geistigen Verbindungen zwischen den Kulturen des expressionistischen Films und der Politik in seinem Buch «From Caligari to Hitler» (1947) aufgezeigt.
Verdiente Anerkennung findet Benjamin Christensen bei Barry Salt, der in «Film Style and Technology: History and Analysis» (London 1983) in knapper Form, aber mitwissenschaftlicher Akribie den Werdegang der Filmsprache skizziert. Christensen erweist sich danach, zusammen mit seinem Kameramann Johan Ankerstjerne, als ein Pionier auf dem Gebiete der Beleuchtung, des Kreuzschnitts (Parallelmontage) und der Vermeidung ungewollter «Jump Cuts».
Die Geschichte von DET HEMMELIGSHEDSFULDE X ist eine Art Spionagekrimi, in dem einmal mehr Kinder und Familie eine herausragende Rolle spielen: Ein Krieg beginnt. Ein hoher Offizier – Graf und Familienvater – verfasst sein Testament. Während seiner Abwesenheit wird seine Frau gegen ihren Willen von einem gewissen Spinelli bedrängt. Der Graf entdeckt die Beziehung, ahnt aber nicht, dass es Spinelli eigentlich nur auf seine militärischen Geheimnisse abgesehen hat. Spinelli öffnet einen versiegelten Befehlsbrief und lässt per Brieftaube die Information über den bevorstehenden Angriff der Gegenseite zukommen. Die Taube wird aber abgefangen und der Graf wegen Hochverrats zu Tode verurteilt. Sein kaum zehnjähriger Sohn unternimmt mutige, wenn auch aussichtslose Versuche, den Vater zu retten. Schliesslich kann die Frau von Spinelli – der durch Zufall in einer Windmühle, in Gesellschaft gieriger

TERJE VIGEN von Victor Sjöström


ZIGOMAR von Victorin Jasset


LES VAMPIRES von Louis Feuillade

Ratten, eingeschlossen blieb – unmittelbar vor dessen Tod das schriftliche Geständnis erwirken, dass *er* das Geheimnis preisgeben wollte. Vor dem Schlusstitel «Happy ending ...» findet nun auch noch jene Grossentdeckung des frühen Filmschaffens statt: die *Parallelmontage* zwischen der sich anbahnenden Hinrichtung und dem herbeieilenden Boten mit der erlösenden Nachricht.

Der Film kann heute noch in ausgezeichneter Kopie gesehen werden, obwohl stellenweise schon weisse Flekken als Spuren des Untergangs auftreten. Die Arbeit mit Licht und Gegenlicht, mit kleinen Lichtausschnitten in schwarzen Flächen und mit schwach beleuchteten Interieurs, ist bestechend modern. Freilich ist die Luft, die aus der Story mit ihrer Moralität atmet, verstaubt. Ebenso die Bildchoreographie: sie erinnert an jene simplifizierende, die heute in der Fernsehdramaturgie gebräuchlich ist. Die Parallelmontage am Schluss ist zu behäbig, als dass sie uns heute noch ein spannendes Vergnügen bereiten könnte. Das Spiel der Darsteller aber ist, wie das Licht, sehr modern, zurückhaltend, realistisch, unprätentiös und dennoch stark, eben: echt. Kein Vergleich mit der übertriebenen Mimogestik, die wir sonst bei alten Filmen erwarten. Christensens Film ist von einem bösen Realismus, einem expressionistischen Realismus, der deutlich an der Wiege der Filme Ryes, Murnaus, Wienes, Pabsts stand.

Durch psychologische Finesse und Vehemenz zeichnen sich auch die dänischen AFGRUNDEN (ABGRÜNDE, Urban Gad, mit Asta Nielsen, 1910), DE FIRE DJAEVLE (DIE VIER TEUFEL, Alfred Lind und Robert Dinesen, 1911) und der schwedische INGEBORG HOLM (Victor Sjöström, 1913) aus. Wenn man dem Spiel der Asta Nielsen um 1910 zuschaut, wundert man sich nicht, dass sie zu einer Legende werden musste. Sie ist in der Geschichte vom entflohenen Bürgermädchen und von der stets schwindenden Liebe in AFGRUNDEN so offen, als hätte sie ihr Herz aufgerissen, als sähe man in sie hinein, als wäre sie gar nicht da, sondern nur das, was sie spielt: was sie ist. («Was ich spiele, das bin ich ganz und gar», wird sie von Kracauer zitiert.) Die frühere Theaterschauspielerin debütierte hier unter der Regie von Urban Gad, einem Schüler Max Reinhardts, mit dem sie 14 Jahre verheiratet war. Sie hat gezeigt, welche Kraft eine natürlich agierende Filmschauspielerin ausstrahlen kann – und hat so die Möglichkeiten der Filmkunst mitgeprägt.

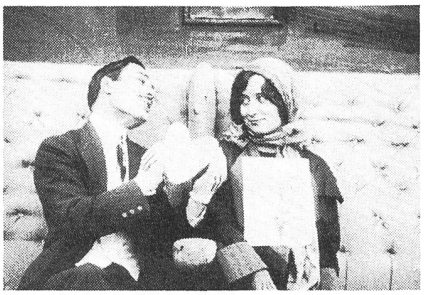
DE FIRE DJAEVLE führt vor Augen, dass die Vorstellung, alle Filme jener Zeit hätten einen glücklichen Ausgang, nicht zutrifft. Obwohl es natürlich das sicher schon damals verbrauchte Muster der belullenden amerikanischen Filmstory gab, deren obligate Parallelhandlung von Opfer, Bösewicht und Retter zwar regelmässig gut geschnitten war, aber – wie um ihre eigene Naivität ja nicht zu stören – ebenso regelmässig nur einen Ausgang haben durfte. Aber auch Filme wie MAUDITE SOIT LA GUERRE von Alfred Machin (Belgien, 1913) oder DER STUDENT VON PRAG Stellan Rye (Deutschland, 1913) haben kein «happy end».

In DE FIRE DJAEVLE lässt eine Zirkusartistin ihren ungetreuen Liebhaber und Trapezpartner einen Salto mortale im Wortsinn ausführen und stürzt sich nach ihm in die Tiefe; in MAUDITE SOIT LA GUERRE bringen zwei Freunde, die in verschiedenen Armeen dienen, unwissend einander gegenseitig um, und die Geliebte von beiden zieht das Kloster einem neuen Liebhaber vor; und in DER STUDENT VON PRAG schliesslich erschiesst Balduin im ihn verfolgenden Doppelgänger sich selbst. Bei den Dänen war es, anders als etwa in Schweden, sogar Brauch, die Filmgeschichten unglücklich ausgehen zu lassen (Toeplitz).

An DE FIRE DJAEVLE haben Marguerite Engberg und Barry Salt den persönlichen, poetischen Stil von Bild (»Oben-/Unten-Standpunkt») und elegischen Rhythmus hervorgehoben, sowie das Vermögen, die Hauptsache durch Nebengeschehen auszudrücken. Die Tragik wird wiederum mitgetragen vom echten Spiel der Schauspieler, die im Detail, auf das es ankommt (eine unkontrollierte Handbewegung, ein Muskelzucken) die Luft des Films erschaffen.

Als «cinéaste lyrique par excellence» wird der Regisseur von INGEBORG HOLM, *Victor Sjöström* (1879–1960) – der auch durch sein Auftreten als Professor in Ingmar Bergmans WILDE ERDBEEREN von 1957 in Erinnerung bleibt –, von Jean Tulard bezeichnet. INGEBORG HOLM erzählt die Ballade von einer Witwe, die ihre Kinder und schliesslich auch ihren Verstand ver-

TERJE VIGEN von Victor Sjöström


Max Linder in L'HOMME...

DER STUDENT VON PRAG von Stellan Rye

... AU CHAPEAU DE SOIE

AFGRUNDEN von Urban Gad

QUO VADIS? von Enrico Guazzoni:

die Erzählkunst stand noch auf schwankenden Beinen

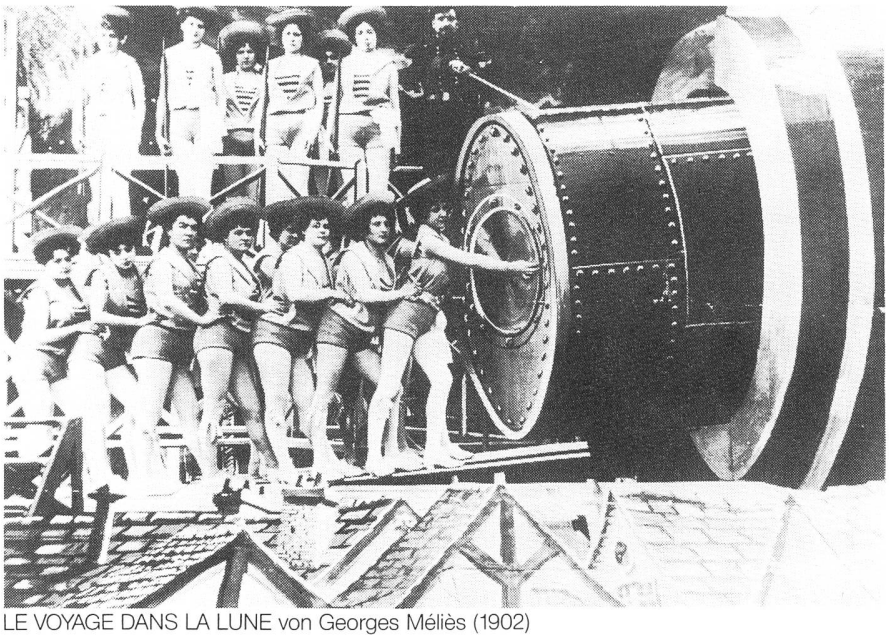
liert, in distanzierter, trauriger, bescheidener Sprache. Die Hauptdarstellerin ist Hilda Borgström, weniger attraktiv, aber ebenso authentisch wie Asta Nielsen. Der Film ist in Akte eingeteilt – Sjöström war Theaterregisseur gewesen und es entsprach einer frühen Praxis. Die Bilder aus dem Irrenhaus sollen hier zum ersten Mal nicht als blosser Showeffekt, sondern durch die Geschichte fundiert eingesetzt worden sein. Die letzte Szene findet nach Ablauf von fünfzehn Jahren statt: die Beamten der Irrenanstalt sind noch unverändert dieselben, nicht verjüngt und nicht gealtert, die Witwe aber und ihr Sohn, der sie aus dem Wahn befreien kann, nicht wiederzuerkennen. INGEBORG HOLM ist ein Film, wo man so schön weinen kann – realistischer und unprätentiöser als heute vielfach zu sehen. Schon hier scheinen Arbeitshaus, Natur, Umgebung, Milieu über dem Menschen zu stehen – wie noch deutlicher das Meer in Sjöströms späterem Film TERJE VIGEN (1916). «Filmsemantisch» ist INGEBORG HOLM im Vergleich zu andern zeitgenössischen Filmen noch sehr dem Theater verhaftet. Aber die unbewegte Kamera en face des Geschehens wirkt hier nicht als Ungeschicklichkeit, sondern als aufmerksames, distanziertes Registrieren. (Nicht unähnlich wird die Kamera manchmal auch heute noch eingesetzt, zum Beispiel in Jim Jarmuschs STRANGER THAN PARADISE, wo der Blickwinkel allerdings nicht an die Theaterperspektive, sondern – zeitgemäss – ans Überwachungsvideo erinnert.) Barry Salt hebt dieses Charakteristikum von INGEBORG HOLM, der zu seiner Zeit übrigens ein Publikumserfolg war, hervor: «Although it is stylistically retarded for its date, in that it contains no cuts within its scenes apart from a couple of letter Inserts, it nevertheless shows how such formal qualities can be largely irrelevant to the total aesthetic value of a work. For this film has a dramatic depth and power resulting almost entirely from the handling of narrative and acting that is superior to anything that Griffith or anyone else had put together by 1913.»

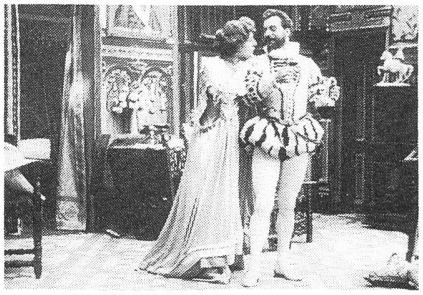
Italia sopra tutto

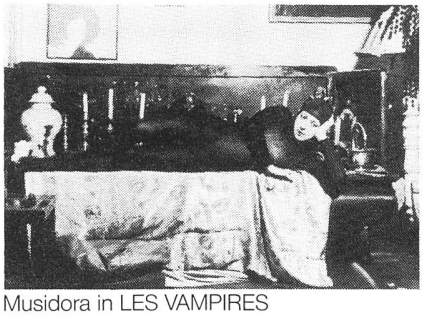
Es spricht für die schöpferische Wendigkeit der italienischen Kinematographie, dass sie sowohl das Muster des überdimensionierten Ausstattungsfilms («Peplum») als auch des einfachen Milieufilms lieferte. Das zweite Filmgenre wurde in Italien bekanntlich im Neo-Realismus nach dem Zweiten Weltkrieg in letzte Konsequenz geführt. Doch schon anfangs des Jahrhunderts zeichnen sich vergleichbare Tendenzen ab. So ist *Gustav Serenas* ASSUNTA SPINA von 1915 mit einer der italienischen Diven, Francesca Bertini, im kleinbürgerlichen Milieu Neapels angesiedelt und in der filmischen Zeichnung auch dort belassen. Der Film ist eine Art leicht melodramatisierter Antonioni, abzüglich dessen Metaphysik, aber bereits mit vielen Facetten von – freilich etwas outrierten – Liebesqualen. Das Spiel ist von einer frischen «Italianità«. Die Story erlaubt es, die Italiener zu zeigen, wie man sie kennt und liebt: von violenten Liebes- und Eifersuchtsdramen gejagt. Assunta heiratet, weist aber den früheren Liebhaber nicht entschieden genug ab. Der frischvermählte Michele schlägt sie auf offener Strasse. Er kommt wegen Rückfalls für zwei Jahre ins Gefängnis, obwohl Assunta vor Gericht die Schuld auf sich nimmt. Immerhin kann sie erreichen, dass Michele nicht deportiert wird und dass sie ihn zweimal im Monat für einen Augenblick durch zwei vergitterte Gefängnisfenster hindurch, zwischen denen ein Aufsichtsbeamter hin und her wandelt und zuhört, sehen kann. Aber auch das nur zum Preis, dass sie sich dem Justizbeamten Federico hingibt. Sie spürt Michele gegenüber «di non essere più sincera» und beginnt ihn zu vernachlässigen. Aber Federico wird ihrer seinerseits überdrüssig, und als Michele vorzeitig zurückkehrt, findet er Assunta unglücklich, mit einem letzten Nachtessen auf Federico wartend. Federico wird von Michele umgebracht, und Assunta liefert sich als Mörderin der Polizei aus.

Man sollte nicht in Versuchung kommen, über diese Story zu lächeln: sie liegt durchaus im Bereich des Realen, und auch viele heutige Filme enthalten, kurz erzählt, kaum einen weniger melodramatischen Inhalt. Es ist die ewige Filmgeschichte: *Jemand liebt und jemand stirbt*. Alles kommt auf den Stil, die Erzählart und schlussendlich auf die Technik (im weitesten Sinn) an. Das starre Bild der unbewegten Kamera wird in ASSUNTA SPINA erstaunlich lebendig durch die Choreographie der Menschengruppen,

und im überfüllten, vor Streitereien-stumm «dröhnenden» Gerichtsgebäude gelingen inhaltlich köstliche und formal brillante Massenszenen.
Welch ein Unterschied zum Kitsch des QUO VADIS? (Enrico Guazzoni, 1913) oder des INFERNO nach Dante (Giuseppe de Liguoro, 1909). Eigentlich war zumindest der zweite Film Frucht der mannigfachen Versuche, das Kino auf die Höhe der Kunst zu erheben. In Frankreich hatte 1908 die Firma «Film d'Art» für die Realisation des L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE Schauspieler der Comédie Française, Schriftsteller der Académie Française und den über siebzigjährigen Komponisten Saint-Saëns verpflichtet. Es entstand aber kaum mehr als eine statische Abfilmung eines allerdings ausgezeichneten Theaters, die auf dem Filmgebiet Aufsehen erregte und Folgen hatte. Giuseppe de Liguoro nahm für sein INFERNO statt des Theaters die Malerei zum Vorbild. Die Aufnahmen sind Imitationen von Bildern des Gustave Doré. Diese frühen Versuche, Film an eine «hohe», anerkannte Kunst anzukoppeln, zeitigten mitunter desaströse Resultate. Obschon Jean Mitry bei INFERNO von einer «recherche esthétique évidente» spricht, ist das, was gefunden wurde, bloss ein kitschiger Kostümfilm, in welchem die Mischung von Naturaufnahmen im Hochgebirge mit den Kostümen der Darsteller wie eine Ohrfeige wirkt. Nach langen Zwischentiteln folgen Illustrationen des Textes, deren grösstes Interesse offensichtlich in der damals sicher gewagten Nacktheit der Hölleninsassen bestand: das Inferno als erotisches Kesseltreiben.
QUO VADIS? war ein historischer Monumentalfilm viel grösseren Ausmasses als das schon statistenreiche INFERNO. Der Film war darauf angelegt, das Publikum zu blenden: das Rezept, dass hohe Investitionen in einen Film auch viel einbringen, gilt noch immer. Vorläufer hatte QUO VADIS? in Alberinis LA PRESA DI ROMA (1905), in GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI von Luigi Maggi (1908) und einigen anderen. Die Rückbesinnung auf die stolze Vergangenheit ist unverkennbar, und sie führt direkt über in die politische Erhebung der zwanziger Jahre unter dem Emblem der «fasces». Aus dem Abstand der Zeit ist es interessant zu sehen, wie in QUO VADIS? die frühen Christen in ihren Höhlen Hammer und Sichel «kommunistisch gekreuzt» an der Wand hängen haben, und wie die Römer den Arm unbeschwert zum Gruss, der später nach Hitler benannt wurde, erheben.
Der Regisseur Guazzoni kämpft, mit den filmischen Möglichkeiten eine Story zu erzählen; unter der Menge der auftretenden Figuren verliert sie sich aber bald. Den Zusammenhang vieler Bilder kann man nur erahnen, denn die Erzählkunst stand noch auf schwankenden Beinen. Allein die vielen Zwischentitel sorgen für eine minimale Verständigung. Vielleicht war die Story Guazzoni aber auch egal, wenn nur die Bilder prächtig genug ausfielen. Es ist, als hätte man die Kenntnis des dem Film zugrundeliegenden Romans von Henri Sinkiewicz vorausgesetzt. QUO VADIS? schwelgt in Bildern von Gastmahlen und Volksfesten, während Rom brennt und Nero singt. Damit man die dolce vita des dekadenten Rom so richtig mitgeniessen kann, wird als Kontrast die etwas steife Armut der Christen gezeigt: ihr Untergang in den Schlünden der Löwen in der Arena, auf dem Scheiterhaufen, am Kreuz; hie und da eine Entführung und überall eine gute Prise von Sklavinnenerotik. Dazwischen ist noch der ästhetische Doppelselbstmord eines römischen Paares zu sehen: sie öffnen sich die Adern und rufen (im Zwischentitel) der zum Anlass versammelten Gesellschaft zu: «Musica e fiori!» Die frühen Christen erinnern in Robe und tierisch-missionarischem Ernst ein wenig an unsere Hare Krischnas. Jedesmal wenn sie jemanden begrüssen oder etwas Wichtiges sagen, werfen sie die Augen gen Himmel. Und wenn sie durch ihre Wiesen, Höhlen oder Katakomben wandeln, erinnern sie an eine Gruppe von Irrsinnigen in zeitgenössischer Darstellung. Die Römer hingegen sehen trotz antiker Gewänder aus wie idealisierte Italiener der Jetztzeit.
Filmtechnisch gebraucht der Film punktuell die Rückprojektion, das Travelling, einige Ellipsen (was eher von fortgeschrittenem Stadium der Filmsprache zeugt), aber das Bild bleibt – gemessen an der Unmenge von Statisten – erstaunlich flach. Das Spiel der Darsteller ist in keiner Weise auf das neue Medium eingestellt, und wohl auch nicht darum bekümmert. Nichts als oberflächliche Theatralik – doch es ist möglich, dass sie gefiel. Etwas surreal wirken die Bilder des brennenden Rom (vielleicht auch aus einem Man-


LE VOYAGE DANS LA LUNE von Georges Méliès (1902)


ASSASSINAT DUC DE GUISE


Musidora in LES VAMPIRES

gel an Mitteln oder Können). Sie erreichen aber innerhalb des Films eine auffällige Qualität, die in manchem Fellinis halb naturalistischer, halb augenfällig gestellter Bildwelt ähnelt.
Mit QUO VADIS? – das auch von der Länge her monumental war: 2250 Meter oder 112 Minuten – war Italien zum ersten Filmland aufgestiegen und blieb bis nach dem Ersten Weltkrieg in Europa führend (Mitry).

Der quälende Archetypus aus Deutschland

Filmischer Spätzünder war Deutschland. Obschon Max Skladanowsky 1895 in Berlin Bioskop-Vorführungen veranstaltete, und ein Oskar Messter «neben Lumière der wichtigste Pionier der kinematographischen Technik» (Kandorfer) war, wurde eine der ausländischen vergleichbare Spielfilmproduktion in Deutschland erst verhältnismässig spät aufgenommen. Immerhin drehte *Max Reinhardt*, der somit einer der ersten Intellektuellen war, die sich aktiv mit Film beschäftigt haben, bis 1913 einige Filme. So die grotesk gestalteten EINE VENETIANISCHE NACHT und DIE INSEL DER SEELIGEN. Beide Versuche blieben aber zu sehr der im Film künstlich wirkenden theatralischen Stilisierung verhaftet. Dennoch waren sie gleichsam Vorarbeiten zu Reinhardts 1935 in den USA realisierten A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM (SOMMERNACHTSTRAUM).
Die deutsche Filmwirtschaft war eng mit Dänemark verbunden. Für den dänischen Filmexport war Deutschland Absatzmarkt, und dänische Filmleute fanden dort Arbeit: so Urban Gad, Asta Nielsen, Benjamin Christensen, Stellan Rye. Mit Hilfe des Regisseurs *Stellan Rye* drehte der Reinhardt-Schauspieler *Paul Wegener* 1913 die erste Fassung von DER STUDENT VON PRAG (Remakes: 1926 und 1935).
Die zeitgenössische Kritik zum Film über das verkaufte eigene Spiegelbild, das einen bis zum Selbstmord treibt und jedes Glück verhindert, war weniger einhellig enthusiastisch als die spätere zu sein scheint. DER STUDENT VON PRAG benutzt verschiedene Motive der Literatur, vor allem der deutschen. Dies wurde in der Zeitschrift «Bild & Film» (1914) als «gezwungen», das Schlussbild (der Doppelgänger sitzt auf des Selbstmörders Grab) als «ganz schlimm», Wegeners Spiel als «Theater, wie es die Schmiere nicht eindrucksvoller aufweist» bezeichnet. Positives wäre darin nur «unter etlichem Misswachs hervorgebracht» worden. Der Film als Ganzes sei «unglaublich naiv und lächerlich». Andere Autoren attestieren dem Film allerdings in derselben Zeitschrift, in ihm sei der (sic!) Kino und die Kunst eine Vereinigung eingegangen: «der Traum wird Bild», und die «Tägliche Rundschau» in Berlin lobte: «Ein neuer Atem weht – jetzt ist das Kino up to date (...) DER STUDENT VON PRAG ist ein Dichterwerk, das mit heissem Bemühen versucht, die Schwäche des Films zu überwinden, seine Härten zu mildern, die widerlichen Notbrücken alberner Erklärung durch eine verständliche Handlung zu ersetzen.» Mit dem Abstand von von fünfzehn Jahren fand der Kritiker Curt Wesse darin sogar «jene zweite Welt, die jenseits der ersten realen Welt, jenseits von Zeit und Raum verläuft» dargestellt.
DER STUDENT VON PRAG wurde als gelungenes Teamwork gefeiert, an dem vor allem der Schauspieler Paul Wegener, der Regisseur Stellan Rye und der Autor Hans Heinz Ewers, dann aber auch der Maler Klaus Richter, der Komponist Josef Weiss und der Kameramann Guido Seeber wesentlich beteiligt waren. Heute noch sind die verzauberten Exterieurs von Prag wirksam. Nicht weniger als Paul Wegeners gleichzeitig animalisches und zartes Gesicht, dessen Augen manchmal so verzweifelt ironisch lächeln.
Am Schluss des Films schiesst der durch den Verkauf seines Spiegelbildes reich gewordene Student Balduin auf den ihn zum Wahnsinn treibenden Doppelgänger. Dieser verschwindet. Balduin wähnt sich erlöst. Er schaut in den Spiegel, sieht sich darin endlich wieder und atmet auf – da entdeckt er im eigenen Körper die tödliche Schusswunde. Der Film vom Archetypus der gespaltenen Seele, der die medieneigenen Trickmöglichkeiten geschickt und unaufdringlich für seine Zwecke ausnützte, stand inhaltlich und formal am Ursprung des in den zwanziger Jahren zur Blüte gekommenen deutschen Expressionismus, und leitet so in eine weitere Epoche der Filmkunst über. Mit dem Film DER STUDENT VON PRAG schliesst, nach Walter Panofsky, denn auch «die Kinderzeit des Films».

Julius Effenberger

INSEL DER SELIGEN von Max Reinhardt

INGEBORG HOLM von Victor Sjöström

DER STUDENT VON PRAG von Stellan Rye; Paul Wegener (ganz rechts)