

Kino der Kaiserzeit

Zwischen Tradition
und Moderne

Herausgegeben
von Thomas Elsaesser
und Michael Wedel

edition text+kritik



Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Kino der Kaiserzeit: zwischen Tradition und Moderne/
Thomas Elsaesser; Michael Wedel (Hg.). –
München: edition text + kritik, 2002
ISBN 3-88377-695-5

Satz: Fotosatz Schwarzenböck, Hohenlinden
Umschlagentwurf: Thomas Scheer, Stuttgart
Umschlagabbildung: WEIHNACHTSGLOCKEN (1914), Nederlands
Filmmuseum, Amsterdam
Druck und Buchbinder: Druckhaus am Kitzenmarkt, Augsburg
© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co, 2002
ISBN 3-88377-695-5

Inhalt

Vorwort	9
Thomas Elsaesser Kino der Kaiserzeit. Einleitung	11
Populäre Genres im Überblick	
Jeanpaul Goergen Der pikante Film. Ein vergessenes Genre der Kaiserzeit	45
Thomas Brandlmeier Frühe deutsche Filmkomödie 1895–1917	62
Heide Schlüppmann Melodrama und soziales Drama im frühen deutschen Kino	80
Tilo R. Knops Kino der Schreibtrische. Detektivfilme der Kaiserzeit aus komparativer Sicht	99
Rainer Rother Vom Feinde lernen. Deutsche Filmpropaganda im Ersten Weltkrieg	120
Kristin Thompson »Im Anfang war ...«. Über einige Verbindungen zwischen deutschen fantastischen Filmen der 10er und 20er Jahre	134
»Stars« des frühen deutschen Kinos: Schauspieler und Regisseure	
Janet Bergstrom Die frühen Filme Asta Nielsen	157

Ramona Curry Henny Porten im Ersten Weltkrieg	173
Jan-Christopher Horak Münchens erster Spielfilm. Peter Ostermayr und DIE WAHRHEIT	186
Michael Wedel Schiffbruch mit Zuschauer. Das Ereigniskino des Mime Misu	197
Elena Dagrada Franz Hofer. Voyeur der Kaiserzeit	253
Michael Wedel »Kino-Dynamit« als Exportschlager. Harry Piel in Holland	265
Karsten Witte Der Zuschauer als Komplize. Ernst Lubitsch und SCHUHPALAST PINKUS	284

Filme, Formen, Funktionen: Querschnitte und Fallstudien

Klaus Kreimeier Die doppelte Verdopplung der Kaiser-Ikone. Berthold Viertel in einem Kino zu Wien, anno 1910	293
Sabine Hake Selbstreferenzialität im frühen deutschen Kino	303
Barry Salt Der frühe deutsche Film. Stilmerkmale im internationalen Vergleich	318
Wolfgang Mühl-Benninghaus DON JUAN HEIRATET und DER ANDERE. Zwei frühe filmische Theateradaptionen	336
Ivo Blom Von Künstlern und Touristen. Die »Verortung« Hollands in zwei frühen deutschen Filmen	348

Kristin Thompson Stilistische Expressivität in DIE LANDSTRASSE	365
Yuri Tsivian Stilisten der 10er Jahre. Franz Hofer und Jewgenij Bauer	379
Leonardo Quaresima HOMUNCULUS. Projekt für ein modernes Kino	401
Autorenverzeichnis	413
Text- und Bildnachweis	417
Register	419

129 Inhaltsbeschreibung der Continental. In: *Der Kinematograph*, Nr. 288, 3.7.1912. — 130 Vgl. Johannes Rohbeck: *Technik – Kultur – Geschichte. Eine Rehabilitierung der Geschichtsphilosophie*. Frankfurt/M. 2000, S. 132. — 131 Gustav Landauer: Die Botschaft der Titanic. In: *Frankfurter Zeitung*, 21.4.1912; zit. n. Köster, Lischied (Hg.): *Titanic. Ein Medienmythos*, a. a. O. (wie Anm. 120), S. 82 und 86 f. — 132 Ebd., S. 82 f. und 87. — 133 Archivtitel, französischer Originaltitel unbekannt. — 134 Vgl. Tom Gunning: Heard over the Phone. The Lonely Villa and the de Lorde tradition of the terrors of technology. In: *Screen*, Bd. 32, Nr. 2, Sommer 1991, S. 184–196; Lynn Kirby: *Parallel Tracks. The Railroad and Silent Cinema*. Exeter 1997, S. 100 ff. — 135 Der Darstellungsstil der Schauspieler weist sich somit nur vordergründig als mit den »realistischen« Anforderungen des Erzählfilms unvereinbar »theatralisch« aus; tatsächlich erfüllt er in der beschriebenen Wirkungsästhetik des Films eine wichtige Funktion. Zum Schauspielstil im frühen Film vgl. Roberta Pearson: *Eloquent Gestures. The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*. Berkeley 1992; Ben Brewster, Lea Jacobs: *Theatre to Cinema. Stage Pictorialism and the Early Feature Film*. Oxford und New York 1997, S. 79–138. — 136 Ich schließe hier an James Lastras weit gefasstes, rezeptionsorientiertes Verständnis des Begriffs der Synchronisation an, der für die Zeit des stummen Films »jedes festgelegte oder intentionale Verhältnis zwischen Ton und Bild« als Versuch der Synchronisierung von visuellem und akustischem Wahrnehmungsmaterial betrachtet. Vgl. James Lastra: *Sound Technology and the American Cinema. Perception, Representation, Modernity*. New York 2000, S. 94. — 137 Berichte über Aufführungen in den Niederlanden dokumentieren den Stellenwert, der der Ausgestaltung des imaginären Klangraums des Films und der Beteiligung des Publikums dabei zukam. So wurde die Vorführung des Films dort beispielsweise von Filmklärern und Gesangssolisten begleitet, die das Publikum dazu animierten, am Ende den Choral »Nearer, My God, to Thee« mitzusingen. Vgl. *Nieuws van de Dag* vom 7. und 14.10.1912. Den Hinweis auf diese Quellen verdanke ich Ivo Blom. — 138 Hermann Kappelhoff: And the Heart will go on and on. Untergangsphantasie und Wiederholungsstruktur in dem Film TITANIC von James Cameron. In: *montage/av*, 8. Jg., Nr. 1, 1999, S. 88 f. — 139 Hans Blumenberg: *Schiffbruch mit Zuschauer*. Frankfurt/M. 1997, S. 31, 39 f., 45.

Elena Dagrada

Franz Hofer

Voyeur der Kaiserzeit

Wenn es stimmt, dass die »Giornate del Cinema Muto« in Pordenone ihr Publikum regelmäßig mit der Entdeckung eines unbekannten Talents erfreut, so machte das Jahr 1990 dieser Tradition mit einem neuen, unauffällig überreichten Präsent alle Ehre. Nach Jewgenij Bauer, dem »kleinen großen Genie« des russischen Kinos, das Pordenone im Jahr zuvor entdeckt hatte, nahm nun ein weiterer unbeachteter Regisseur seinen wohlverdienten Platz im Pantheon des frühen Kinos ein: Franz Hofer, von dem sechs seiner Filme in Pordenone innerhalb der dem deutschen Kino »vor Caligari« gewidmeten Retrospektive gezeigt wurden.

Abgesehen davon, dass er 1883 in Saarbrücken geboren, aber in Wien erzogen wurde, scheint über Hofer nur wenig bekannt zu sein.¹ In einem Beitrag zum Begleitband des Retrospektive heißt es, er habe eine Leidenschaft für das Theater gehabt, für das er als Autor und Darsteller tätig war, und seit 1910 als Drehbuchautor gearbeitet, bevor er 1913 mit DES ALTERS ERSTE SPUREN bei seinem ersten Film Regie geführt habe.² In den Jahren 1913 und 1914 drehte er um die 25 Filme für die Luna Film GmbH. In den folgenden Jahren wechselte er dann zwischen den Produktionsfirmen, unter anderem zur Messter-Film GmbH, bevor er selbst in die Produktion einstieg und nach dem Ersten Weltkrieg die Hofer-Film GmbH ins Leben rief.³

Es ist außerdem bekannt, dass Hofer, den Titeln seiner Filme nach zu urteilen, sich in den unterschiedlichsten Genres tummelte und seine Schauspieler, allen voran Dorrit Weixler und Franz Schwaiger, zu den bekannten Stars ihrer Zeit gehörten. Schließlich wissen wir auch noch, dass Hofer 1913 an den öffentlichen Initiativen zur Hebung des gesellschaftlichen Ansehens der Filmregisseure beteiligt war, die sich vor dem Hintergrund dessen ereigneten, was unter der Bezeichnung der »Autorenfilmbewegung« einige Bekanntheit erlangen sollte. Tatsächlich findet sich sein Name in der Werbeanzeige einer Sondernummer der *Lichtbild-Bühne*, die ausschließlich der Rolle des Filmregisseurs gewidmet ist, neben denen von Regisseuren wie Stellan Rye (DER STUDENT VON PRAG).⁴

Wenn die biografischen Informationen über Hofer noch immer recht mager ausfallen, so gilt das gleiche glücklicherweise nicht für seine Kunst: Mit der Wiederentdeckung einiger der erhaltenen Filme, überwiegend aus seiner Zeit bei der Luna-Film, ist ein scharfes Licht auf Franz Hofer gefallen, wie durch eines jener Gucklöcher, durch die seine Figuren in zahlreichen gelungenen subjektiven Kamera-Einstellungen so gerne schauen. Denn, um es vorweg zu nehmen, es ist diese Eigenschaft, die einen am stärksten an Hofer beeindruckt: die faszinierende, niemals aber aufgesetzte Virtuosität, mit der er den visuellen Raum seiner Figuren entwirft, indem er ihre Wahrnehmungen in elegante geometrische Koordinaten einbettet. Nicht weniger verblüffend ist dabei, dass er in diesen *point-of-view*-Konstruktionen stets das Gleichgewicht hält zwischen der visuellen Faszination und der narrativen Sachdienlichkeit, zwischen Augenmagie und Erzählökonomie.

Hofer schildert die Welt stets aus einem intimen Blickwinkel, so als stünde er über den Dingen, nicht selten ein Blickwinkel »weiblicher Provenienz«, wie Heide Schlüpmann anmerkt.⁵ Im Unterschied zu den eher stereoskopisch aufgebauten Filmen des Russen Bauer ist Hofer ein Schöpfer monoskopischer Visionen, der genau weiß, wie man selbst noch die banalsten Intrigen mit einer individualisierten psychologischen Tiefendimension ausstattet. Wiederum im Gegensatz zu Bauer, dessen Aufmerksamkeit mehr einer architektonischen Raumorganisation gilt, scheint Hofers Interesse sich vor allem auf die Bildkomposition zu beziehen und eher dahin zu tendieren, den Raum an- und auszufüllen als ihn überschaubar zu gestalten.⁶ Kamerabewegungen sind in den Filmen Hofers eher selten, die Bilder häufig statisch und stark stilisiert. Und doch ist die figurative Sorgfalt, die in ihnen waltet, eine zutiefst kinematographische: Ihre Eleganz beruht auf wohl überlegten visuellen Arrangements, genau abgepassten optischen Effekten, dramatischen *point of views* und Erscheinungen, die sich in schlichten, aber bewusst arrangierten, umschwärzten Räumen materialisieren.

Hofer scheint sich genau auf halbem Wege zwischen der vor-kinematographischen Tradition des Attraktionsspektakels und jenen linearisierenden Erzählinnovationen anzusiedeln, die mit der Autorenfilmbewegung das deutsche Kino der 10er Jahre erreichten. Wenn es zutrifft, dass das deutsche Kino vor *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (1919/20) dem Autorenfilm eine aktive Emanzipation vom Erbe des Theaters und die Hinwendung zu den expressiven Möglichkeiten des Kinos verdankt,⁷ dann scheinen Hofers Filme die praktische Umsetzung dieses positiven Einflusses zu bestätigen. Einerseits handelt es sich bei ihnen um »Qualitätsproduktio-

nen«, die den Markt um neue Genres bereichern und die charakteristischen Ausdrucksmöglichkeiten dieser neuen Filmsprache verbreiten. Andererseits bewahren sie allerdings auch den Zwiespalt zwischen der Nostalgie fürs Theater und der Faszination eines als magisch erlebten Kinos, in der noch immer ein Teil des ersten Erstaunens über diese leuchtenden, bewegten Bilder aufgehoben ist.

Nicht zuletzt dank der Vermischung all dieser Komponenten vermitteln die Filme Hofers, unabhängig von ihrer Genrezugehörigkeit, den durchgehenden Eindruck eines intensiven lyrischen Untertons, ob es sich nun um »Sensationsfilme« mit kriminalistischem Hintergrund (*DIE SCHWARZE NATTER* und *DIE SCHWARZE KUGEL* [beide 1913]), ausgelassene Komödien (*HURRAH! EINQUARTIERUNG!* [1913] und *FRÄULEIN PICCOLO* [1914]), einen »Heimatfrontfilm« (wie die wunderbaren *WEIHNACHTSGLOCKEN* [1914] oder – weitaus nahe liegender – ein Melodrama (wie *KAMMERMUSIK* [1915])) handelt. Oft sind es gerade die Blicke der Protagonisten, die in zahlreichen subjektiven Kamera-Einstellungen den Umschlag der lyrischen Wirkung von der figurativen Ebene auf die emotionale und narrative Ebene selbst dort noch bewerkstelligen, wo die Atmosphäre derart vielschichtig ist wie in *WEIHNACHTSGLOCKEN* oder, wie im »Sensationsfilm«, ganz auf die Handlung konzentriert bleibt. Ins Zentrum dieses letztgenannten Genres rückt Hofer »die weibliche Macht des Blicks.«⁸ In *DIE SCHWARZE NATTER* (Luna-Film, 1913) sind die beiden wichtigsten Protagonisten zwei Frauen, die um denselben Mann kämpfen: die Schlangenbeschwörerin Ladya, die »schwarze Natter« des Titels, und die Amazone Blanche d'Estrée, die Eigentümerin jenes Zirkus', in dessen Milieu die Handlung angesiedelt ist.

Die Handlung selbst besteht aus nicht viel mehr als einer düsteren Liebesintrige, irgendwo zwischen Melodrama und Detektivgeschichte. Hofer geht in seiner Inszenierung äußerst geschickt vor, er verwendet große Sorgfalt auf Details (zum Beispiel bei der Kleidung der beiden Frauen, die ihre unterschiedlichen Charaktere spiegelt) und eine sehr dynamische Raumkonzeption: Die Flucht Blanches vor der Polizei führt die Kamera durch die Manege, über Dächer, durch Jahrmarktsbuden und unter die Karussellfahrer eines Luna-Parks. Aber auch die Perspektive der Figuren inspiriert zu einigen bemerkenswerten visuellen Geniestreichen: Wir schlüpfen durch Löcher in der Wand, entdecken unter einem Hut einen versteckten Spiegel (den Ladya in der suggestiv inszenierten Schlusszene zerschlagen wird, aus Entsetzen darüber, dass sie in ihm das Bild der guten Blanche widergespiegelt sieht) und verwandeln uns sogar in die Form einer Hand, die das Eis auf einer Fensterscheibe zum Schmelzen gebracht hat (Abb. 1).



Abb. 1: Margarete Hübler und Emerich Hanus in DIE SCHWARZE NATTER (1913)

Auch in DIE SCHWARZE KUGEL ODER DIE GEHEIMNISVOLLEN SCHWESTERN (Luna Film, 1913) sind die Hauptfiguren zwei Frauen. Sie wollen ihre Schwester, die aus Liebe Selbstmord begangen hat, rächen und denjenigen umbringen, der sie erst verführt und dann verlassen hat. Ein weiterer Sensationsfilm also, diesmal im Theatermilieu angesiedelt; und eine weitere heiße Intrige, in der zwei Schwestern, statt um einen Mann zu kämpfen, sich im Kampf gegen ihn verbünden. Abermals jedoch beschränkt sich Hofer keineswegs darauf, die Handlung mit gequälten Seelen zu überladen. Sein Interesse richtet sich vor allem auf die Aufgabe, die Emotionen dieser Seelen in Bildkompositionen umzusetzen, die hier ausnahmslos dem Theater nahe stehen.

Die noch immer sehr starken Bindungen Hofers an das Theater werden in diesem Film tatsächlich deutlicher als in den meisten anderen.⁹ Und das nicht nur in dem wiederkehrenden (wohl etwas zu offensichtlichen) Motiv des Theaters als bevorzugtem Handlungsort oder der häufigen Verwendung von Vorhängen als Verdoppelungen des Theatervorhangs (zum Beispiel am Ende des Films im Schloss des Grafen, wenn die mordlustigen Schwestern aus heiterem Himmel vor ihrem Opfer erscheinen, indem sich ein schwerer Samtvorhang plötzlich auftut). Vor allem macht sich diese Nähe zum

Theater in der Verwendung des Handlungsraums als Bühnenraum bemerkbar, als dreidimensionaler Schauplatz, der in Ruhe durch eine unsichtbare vierte Wand beobachtet werden kann. Jedoch Vorsicht: Wir haben es hier mit Theater innerhalb eines Films zu tun, in dem die Zuschauer mit ihren Fingern emblematisch auf Details im Programmheft hinweisen (wie zu Beginn des Films); und der stumme Blick, der die Vorgänge durch die vierte Wand beobachtet, erweist sich nicht selten als diegetischer Blick. Ein in die Enge getriebener Blick, als würde er durch ein Schlüsselloch linsen.

Dieser Blick ist der des Mannes, eines verführerischen und voyeuristischen Grafen. Von der Frauenwelt auf verhängnisvolle Weise angezogen, spioniert er den Schwestern sowohl in ihrer Privatsphäre (ihrem Haus und ihrem mit Blumen und Spitzenborten geschmückten Zimmer) als auch an ihrem Arbeitsplatz (in ihrer Garderobe und auf der Bühne) nach. Es handelt sich hier um jene recht intime Art des Theaters, die gewöhnlich von Verführern frequentiert wird. Die beiden Frauen geben eine Nummer mit dem Titel »Die geheimnisvollen Schwestern« (zugleich der Untertitel von Hofers Film), in der sie schwarz maskiert und mit langen Umhängen auftreten, welche sie wie bedrohliche dunkle Flügel umherschwingen. Dann allerdings ein plötzlicher Schnitt, unmittelbar gefolgt von demselben Bild, jetzt aber eingerahmt von einer doppelinsigen Maske. Es ist der Blick des Voyeurs im Zuschauerraum, der das Spektakel durchs Opernglas betrachtet. Als dasselbe Opernglas sich in der nächsten Einstellung auf die Bühne richtet, sehen wir, wie er die beiden Frauen von der Loge aus anvisiert.

Es ist nicht die einzige »theaterhafte« *point-of-view*-Einstellung des Films: Andere, mit bilderrahmenähnlichen Bildmaskierungen durch die geschwungenen Fensterbögen des Schlosses, werden folgen. Die mit Abstand schönste – und auch die erotischste – ist sicherlich diejenige, in der der Mann auf dem Höhepunkt der Handlung die Intimsphäre der beiden Frauen verletzt. Die beiden Schwestern sind zu Hause und gehen in ihrem Zimmer auf und ab; sie schließen zunächst mit Bedacht die äußeren Fensterläden und lassen dann einen weißen Vorhang herab, straff gespannt wie eine Leinwand. Schnitt vor das Haus, wo sich der Graf dem Fenster nähert. Vorsichtig öffnet er die Fensterläden einen Spalt und beugt sich vor, um durch die Öffnung zu spähen, seine Schaulust wird jedoch ein weiteres Mal enttäuscht: Der weiße Vorhang blockiert seinen Blick. Er öffnet die Fensterläden nun vollständig, wodurch die stilisierten Profile der beiden Schwestern auf dem weißen Vorhang zweidimensional wie in einem Schattenspiel sichtbar werden. Der Graf holt eine Schere aus seinem Mantel hervor und macht einen feinen Schnitt in den Stoff, um seinem Blick einen schmalen Durchlass zu öffnen. Es folgt ein Schnitt zu einer dreieckigen Bildmaskie-

rung, die einen schwarzen Hintergrund einrahmt und den Spalt simuliert, den der Graf im Vorhangstoff geöffnet hat; jenseits des Vorhangs fahren die beiden Schwestern arglos mit ihren Tätigkeiten fort. Wenn uns etwas später der Gegenschuss das Zimmer abermals von innen zeigt, erkennt man im Hintergrund des Bildes deutlich den schwarzen Punkt des Loches im weißen Vorhang.

Diese faszinierende Mischung aus Altem und Neuem, die hier die traditionelle Magie des Schattenspiels mit seiner modernen Verwendung innerhalb eines expressiv-narrativen Zusammenhangs vereint, scheint ihr fruchtbarstes Anwendungsgebiet in der Repräsentation des Blicks zu finden. Bei Hofer eröffnet die *point-of-view*-Einstellung dem Zuschauer eine Reihe von visuellen und szenografischen Effekten, die vor allem durch ihre unvermittelte Schönheit beeindrucken. Und doch sind sie gleichzeitig auch immer perfekt mit der Geschichte koordiniert. Erinnern wir uns an die letzte subjektive Kamera-Einstellung in *DIE SCHWARZE NATTER*, als Ladya die Gestalt Blanches im verborgenen Spiegel reflektiert sieht: Obwohl die *point-of-view*-Einstellung das Objekt einer unzweifelhaften visuellen Faszination hervorhebt, verbindet sie sich doch mit ihrer anderen, modernen und spezifisch filmischen Verwendung – dem Blickaustausch zwischen den Charakteren, der hier dazu dient, die Blockierung des Handlungsfortgangs mittels eines wundersamen Bühneneffektes aufzuheben.

In Hofers subjektiven Kamera-Einstellungen beruht der Blick in die Kamera sehr oft auf der – kinematographisch gesprochen – gewissermaßen rückwärts gewandten Technik des *direct address*. Die Figuren schwelgen in verschwenderischem Lächeln und Verbeugungen zur Kamera, als ob sie das Publikum im Zuschauerraum (des Theaters) ansprechen würden. Dies betrifft aber ausschließlich Figuren, die von anderen »beobachtet« werden, welche ihre dramatische Funktion des emblematischen (Kino-)Publikums perfekt ausführen. Man denke an den Schluss des Lustspiels *HURRAH! EIN-QUARTIERUNG!* (Luna Film, 1913), in dem sich aller Art Blickvirtuositäten als reine Attraktion finden lassen (Blasen, die die Gesichter der Figuren in Nahaufnahme reflektieren, herzförmige Bildmaskierungen und so weiter); darunter übrigens eine köstlich impertinente Schlusszene, in der das Liebespaar, als es beim Liebesspiel hinter einem Vorhang entdeckt wird (die x-te Simulation eines Theatervorhangs), sich zum Küssen hinter eine spanische Wand zurückzieht, um nicht einmal von der Kamera mehr gesehen zu werden.

Eine ähnlich zweideutige Schlusssequenz findet sich in *WEIHNACHTSGLOCKEN* (Luna Film, 1914). Ein Liebespaar küsst sich im Dunkeln; im Hintergrund, hinter einer großen, von hinten beleuchteten Glastür nähert sich eine Gruppe, öffnet die Tür und treibt die jungen Leute aus ihrem Ver-

steck. Ein unverzüglich folgender Gegenschuss zeigt das Paar durch eine ovale Maske, wie es nach einer angedeuteten Verbeugung zur Kamera an beiden Seiten des Bildes die Enden eines Vorhangs ergreift und sich unserem indiskreten Blick entzieht.

WEIHNACHTSGLOCKEN ist ein kleines Meisterwerk und zweifellos der originellste und kompletteste von Hofers erhaltenen Filmen. Er hat den zusätzlichen Vorzug, dass er ein feinsinniges Porträt des deutschen Vorkriegsbürgertums bietet, das in der Literatur jener Zeit so prominent vertreten ist. Der Haupttitel des Films wird von dem Untertitel begleitet: *HEIMGEKEHRT, EINE KRIEGSGESCHICHTE*. Das ist von Bedeutung, weil dieser wahrhaft außergewöhnliche Film tatsächlich eine »Kriegsgeschichte« ist, vom Krieg jedoch erzählt, ohne ihn zu zeigen. Oder, besser gesagt, indem er ihn zur Abwechslung einmal aus anderer Perspektive zeigt: der Perspektive derjenigen, die daheim geblieben sind und geduldig auf Post, den endgültigen Abschied oder die Rückkehr jener warten, die zum Kampf ausgezogen waren.¹⁰

Heiligabend im Ersten Weltkrieg. Aber anstelle von Schlachtfeldern, Uniformen, Schützengräben, Schlamm und Staub sehen wir gepflegte und hell erleuchtete bürgerliche Einrichtungen, bewohnt von elegant gekleideten



Abb. 2: Dorrit Weixler in *WEIHNACHTSGLOCKEN* (1914)



Abb. 3: WEIHNACHTSGLOCKEN (1914)

Frauen und Kindern oder Großeltern, die sehnstüchtig die Rückkehr ihrer Söhne aus dem Krieg erwarten (Abb. 2 und 3). Alles ist auf die Gefühls-ebene gebracht, keine Spur von materiellen Unannehmlichkeiten; die Weihnachtsvorbereitungen gehen ohne Einschränkungen vonstatten, unter stiller Vorfreude, ausgelöst vor allem von der Ankündigung, dass den Soldaten Fronturlaub gestattet werde. Man findet sogar Zeit, sich zu verlieben und zu verloben (Abb. 4). Das einzige Bild des Krieges ist ein imaginäres, hervorgerufen in der Fantasie der Eltern eines jungen Soldaten: Es erscheint als Überblendung auf der rechten Seite der Leinwand (während die Eltern die linke Hälfte einnehmen) und zeigt eine Gruppe von Soldaten in Uniform (Abb. 5). Die Soldaten, die sich an einem Lagerfeuer wärmen, sind fröhlicher, unbeschwerter Stimmung. Ebenso sorgenfrei ist das (mentale) Bild eines jungen Soldaten auf Urlaub, das von seiner neuen Geliebten hervorgerufen wird, ohne die Spur des Schmerzes über die bevorstehende und unvermeidliche Trennung, der Verlustangst durch Untreue oder sogar Tod.

Dieser distanzierte Blick auf den Krieg hat, kurz gesagt, etwas Vornehmes, Ehrenhaftes an sich; etwas, von derselben vornehmen, ehrenhaften Sichtweise, die LA GRANDE ILLUSION (1937) von Jean Renoir durchzieht. Sie repräsentiert die Heimatversion des Krieges, die weibliche Version. Hier



Abb. 4: WEIHNACHTSGLOCKEN (1914)

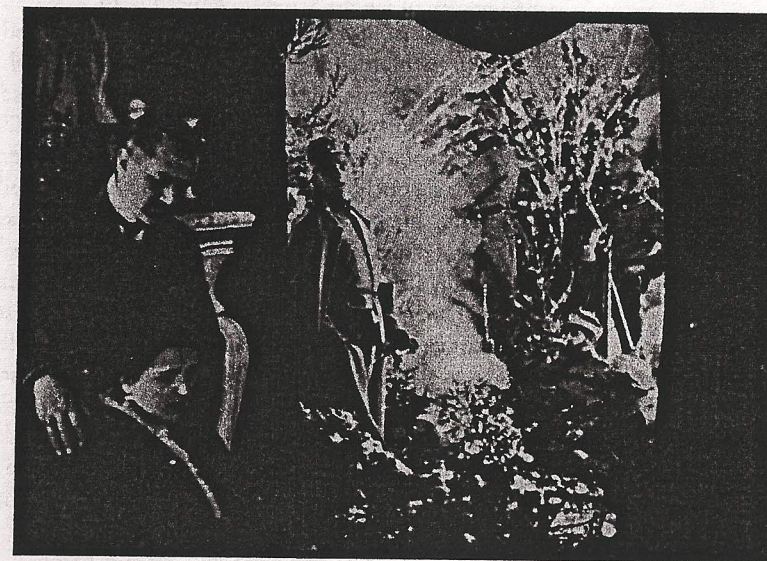


Abb. 5: WEIHNACHTSGLOCKEN (1914)

stehen die vertraut-familiären Gefühle über allen anderen Dingen, die Aristokratie der Zuneigung, der liebevollen, häuslichen Sensibilität. Das Weihnachtessen wird im Wohnzimmer serviert. Die Kinder blinzeln bei dieser Gelegenheit durch eine große Glastür (dieselbe der Schlusszene), die plötzlich von einem gelben Licht erleuchtet und zur Leinwand eines neuen Schattenspiels wird. Die Schatten des Weihnachtsbaumes hinter der Tür sind strahlender als die dunklen Schatten der Kinder im Vordergrund. Das schöne Bild ist von großer kompositorischer Feinheit. Wiederum wird in ihm die alte visuelle Faszination der bewegten Schatten mit einer ausgeklügelten und modernen Verwendung der Raumtiefe vereinigt. Die präzise Fotografie bringt ein schillerndes *clair obscure* hervor und verleiht der Darstellung von Bewegung einen faszinierend stilisierten Kadenzcharakter. Hofer ist sich dessen bewusst und gibt sich dem vollends hin. Die fein ausgestochenen Figuren der Kinder scheinen zugleich einem geometrischen und einem lyrischen Geschmack zu entsprechen: Sie sind eine visuelle Attraktion und verkörpern doch genau den Gehalt der Welt dieses Films.

Das gleiche passiert in den Rückblenden und subjektiven Visionen in KAMMERMUSIK (gedreht 1914, uraufgeführt aber erst im März 1915), Hofers letztem Film für die Luna-Film. Seine Handlung besitzt zwar nicht die thematische Originalität von WEIHNACHTSGLOCKEN, dafür aber dieselbe lyrische Qualität. Seine Inszenierung ist so voller erzählerischer Fantasie, so stark in ihren Kompositionen, dass die Ergebnisse nicht weniger interessant und geglückt sind. In thematischer Hinsicht ist KAMMERMUSIK sicher nicht mehr als ein Sammelsurium melodramatischer Situationen, die für den dekadentesten Romantizismus typisch sind: Es ist die unglückliche Geschichte einer Frau, die ihre Jugend und ihr ganzes Leben der Ehe mit einem kranken Mann opfert, der sie noch im Kindsbett zur Witwe werden lässt. Und doch wird diese Geschichte mit bemerkenswertem Erfindungsreichtum und unter Anwendung extrem moderner Erzähltechniken ausgeführt. Sie beginnt mit der Heldin als alter Frau, die ihr Ende nahen sieht und beschließt, ihrer jungen Schwiegertochter die Geschichte ihres Lebens zu erzählen. Ausgangspunkt ist eine kleine Schatulle mit verschiedenen Andenken: Jede Erinnerung materialisiert sich in einer Rückblende und ist mit der folgenden durch ein Bild der beiden Frauen mit der kleinen Schatulle verbunden. Am Ende wird die Geschichte von der Ankunft des Sohnes unterbrochen, der – mittlerweile Musiker – von einem triumphalen Konzert zurückkehrt. Die Mutter vernimmt die Nachricht mit Freude, denn nun hat sie nur noch einen Wunsch, bevor sie stirbt: den Sohn ihr Lieblingsstück (einen Choral von Bach) auf dem Klavier spielen zu hören. Dies geschieht in der letzten Sequenz, dem folgenden Konzert, währenddessen

mit ihren letzten Atemzügen die wichtigen Momente ihres Lebens nacheinander an ihrem geistigen Auge vorüberziehen. Die letzte Einstellung ist durchaus ungewöhnlich komponiert (oder vielleicht eher »ausgefüllt«). Sie umfasst nur einen einzigen Bildausschnitt, der statische und dynamische Elemente mit extremer Natürlichkeit zu verbinden weiß. Die alte Frau sitzt in einem bequemen Lehnstuhl, die Schwiegertochter so an ihrer Seite, dass die Körper der beiden Frauen die linke Bildhälfte vollständig ausfüllen; in der anderen Hälfte laufen die in einer Rückblende evozierten Erinnerungen (die der Zuschauer als eben so viele Attraktionen wiedererkennt und -durchlebt) eine nach der anderen und im rhythmischen Einklang mit der Musik ab.

Man weiß nur wenig darüber, was Hofer nach dem Ersten Weltkrieg aus seinem Talent gemacht hat, ob ihm die Anmut, mit der er in seinen Filmen Magie und Erzählung vereinigte, treu geblieben ist. Die Spur allerdings, die er im deutschen Kino der 10er Jahre hinterlassen hat, wird unauslöschlich bleiben.

Aus dem Englischen von Michael Wedel

1 Hofer starb, wie jüngst bekannt wurde, am 5. Mai 1945 in Berlin. Zur Biografie Hofers vgl. Andrea Dittgen (Red.): *Franz Hofer*. Saarbrücken 1999; Fritz Güttinger: *Franz Hofer: Ausgrabung des Jahres? Beitrag zum Werkverzeichnis*. In: ders.: *Köpfen Sie mal ein Ei in Zeitlupe! Streifzüge durch die Welt des Stummfilms*. Zürich 1992, S. 215–226. — 2 Vgl. Heidi Schlüpmann: *The sinister gaze: Three Films by Franz Hofer from 1913*. In: Paolo Cherchi Usai, Lorenzo Codelli (Hg.): *Before Caligari. German Cinema, 1895–1920*. Pordenone 1990, S. 452. Vgl. neuerdings auch Martin Loiperdinger: *Franz Hofers vorsichtiger Aufstieg zum Starregisseur*. In: *Franz Hofer. Des Alters erste Spuren*. Red. Lilijana Nedie und Silvan Furlan. Ljubljana 1996, S. 41–44. — 3 Zwei Produktionen dieser Gesellschaft werden aufgeführt in Ludwig Greve, Margot Pehle, Heidi Westhoff (Hg.): *Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm*. München 1976. — 4 Vgl. die »Luxus-Ausgabe« der *Lichtbild-Bühne*, Nr. 23, 1913. Die Redaktion der Beilage »Filmregie und Kinokunst. Unsere Regisseure in Wort und Bild« besorgte Arthur Mellini. 1923 veröffentlichte die *Lichtbild-Bühne* in einer Beilage »Der Kino-Regisseur« einen weiteren Beitrag Hofers, diesmal über Fragen des Theaters (»Kunst und Begeisterung beim Theater«). Die Beilage über den Filmregisseur von 1913 zog eine längere Debatte nach sich, an der sich auch andere Zeitschriften beteiligten, in Wien z. B. *Die Filmwoche* (Nr. 39, 1913). — 5 Schlüpmann: *The sinister gaze*, a. a. O. (wie Anm. 2). — 6 Für eine ausführliche vergleichende Interpretation der Raumorganisationen bei Hofer und Bauer vgl. den Beitrag von Yuri Tsivian in diesem Band. — 7 Zum Beitrag des Autorenfilms zur filmsprachlichen Entwicklung des deutschen Kinos vgl. Leonardo Quaresima: »Dichter heraus!« The Autorenfilm and the German Cinema of

the 1910s. In: *Griffithiana*, Nr. 38/39, 1990, S. 101–126. — 8 Heide Schlüpmann: *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*. Basel und Frankfurt/M. 1990, S. 152. — 9 Ausgenommen vielleicht die Komödie *FRAÜLEIN PICCOLO* (Luna Film, 1914), die noch stark von der *mise en scène* des Theaters geprägt scheint, mit ihrer Travestie, den Bühnenauftritten und -abgängen sowie der Verwendung des Blicks in die Kamera gemäß der Technik des *direct address*. Der Film erzählt die Geschichte einer jungen Frau, die sich gezwungen sieht, als Zimmermädchen in einem Hotel zu arbeiten. Der Film kann sich außerdem eines Kurzauftritts von Ernst Lubitsch rühmen. Vgl. Leonardo Quaresima: *Kunst im Kino*. In: Antonio Costa (Hg.): *La meccanica del visibile. Il cinema delle origini in Europa*. Florenz 1983. — 10 Auch *IHR UNTEROFFIZIER* (National-Film, 1915, Regie: Alfred Halm) bietet eine private und ›kindische‹ Sicht des Krieges: die eines jungen Mädchens, das drei Frontsoldaten Briefe schreibt, Lebensmittel und warme Socken schickt. Die Stimmung ist hier aber eindeutig die einer Komödie und der militärischen Propaganda, ausgerichtet auf die Moral der Soldaten an der Front.

Michael Wedel

›Kino-Dynamit‹ als Exportschlager

Harry Piel in Holland

Von den ästhetischen und wirtschaftlichen Eigenschaften, die einen fundamentalen historischen Bruch zwischen dem Wilhelminischen und dem Weimarer Kino nahe zu legen scheinen, haben zwei sich bis heute als besonders markant erwiesen: zum einen die Feststellung, dass das frühe deutsche Kino aufgrund seiner schwachen industriellen Basis und seiner kulturellen Ansiedlung innerhalb der engen Grenzen der traditionellen, ›literaturlastigen‹ Theaterkultur beim ausländischen Publikum wenig attraktiv und somit fast nicht zu exportieren war, wohingegen die späteren Großproduktionen der Ufa auf dem internationalen Markt beeindruckende Gewinne erwirtschaften konnten; zum anderen die Überzeugung, dass das von kultureller Nostalgie gekennzeichnete Wilhelminische Kino mit seiner überdeterminierten Orientierung am Theater und der stilistischen Rückwärtsgewandtheit seiner Produkte – Asta Nielsen und *DER STUDENT VON PRAG* wären hier traditionell die Ausnahmen der Regel – kaum etwas zur Modernisierung der europäischen Kultur und der Konstruktion eines ›nationalen Kinos‹ beigetragen hat, während das Weimarer Kino mit seinem (›expressionistischen‹, ›neusachlichen‹) Modernismus, seiner erotischen Ambivalenz und dem stilistischen Exzess seiner Autorenfilme zu jenen Ikonen zählt, die bei der Frage nach dem Beitrag des europäischen Kinos zur modernen Kunst hochgehalten werden.

Eine Betrachtung der internationalen Popularität von Harry Piel (Abb. 1) am Beispiel Hollands lässt diesen vorherrschenden Eindruck der historischen Diskontinuität in mehrfacher Hinsicht als problematisch erscheinen. Die exemplarisch ausgewählte Konstellation Piel/Holland wirft ein Licht auf die Tatsache, dass eine bisher noch zu wenig betrachtete Spielart des Wilhelminischen Kinos durchaus auf ausländischen Märkten präsent und populär war, wenn auch in quantitativer Hinsicht auf einem deutlich geringeren Niveau gegenüber den damals führenden Film produzierenden Nationen wie Frankreich, Italien und den USA. An den Adressierungs- und Rezeptionsstrategien dieses populärkulturellen Austauschs wird aber auch eine häufig vernachlässigte Dimension der Rolle des Kinos in den Modernisierungsprozessen des frühen 20. Jahrhunderts sichtbar. Um diese zu er-