

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 29 (1987)
Heft: 154

Artikel: Filmstadt Berlin um 1925 : F. W. Murnau dreht Faust
Autor: Chessex, Robert
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867237>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 22.01.2025

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



Emil Jannings als Mephisto

Filmstadt Berlin um 1925

F. W. Murnau dreht FAUST

Von Robert Chessex

Übersetzung: Peter Sidler



Einleitung von Roland Cosandey

Robert Chessex, Autor der nachstehenden Erinnerungen, wurde 1904 in Lausanne geboren, wo sein Vater ein Baugeschäft leitete. Nach einem Handelsstudium an der «Ecole de Commerce», während dem er gelegentlich beim Lausanner «Office Cinématographique», das die erste Schweizer Filmwochenschau produziert, arbeitet, schreibt er sich an der «Ecole des Hautes Etudes Commerciales» ein und verfolgt nebenbei eine künstlerische Ausbildung – er betätigt sich gelegentlich als Bildhauer (Bronzeguss), ohne diese Studien je zu vollenden. Sein Interesse am Film bewegt ihn dazu, nach Berlin zu reisen, wo er sich vom 4. Mai 1925 bis zum 31. März 1926 und vom 21. Februar 1927 bis zum 13. Juli 1928 aufhält.

Beim ersten Aufenthalt verfolgt er die Dreharbeiten des FAUST als unbezahlter Assistent des Regisseurs F.W. Murnau. In die Schweiz zurückgekehrt, muss er mit den bescheidenen lokalen Möglichkeiten vorliebnehmen. Nach einer kurzen Tätigkeit beim «Office Cinématographique» (1927–28) befasst er sich von 1929 an mit Wirtschaftspropaganda im Rahmen der Schweizer Zentrale für Handelsförderung (SZH), einer von Albert Masnata geleiteten halbamtlichen Organisation. Nebenbei publiziert er Artikel, Novellen oder Gedichte und schreibt auch für Bühne und Radio (zwei Hörspiele werden 1932 und 1934 ausgezeichnet). Hauptberuflich betätigt er sich als wirtschaftlicher und techni-

scher Übersetzer und legt für die SZH ein Dokumentarfilmarchiv an. Er organisiert deren Verbreitung und übernimmt gelegentlich selbst die Rolle des Produzenten und des Co-Realisators, auch verfasst er bis zu den vierziger Jahren eine Anzahl Drehbücher.

Nach seiner Pensionierung im Jahr 1969 schreibt Chessex unter dem Titel *Mes Mémoires de Cinéma* seine Erinnerungen nieder, aus Vergnügen am Wiedererinnern und im Gefühl, dass sein Zeugnis eines Tages auf Interesse stossen könnte. Er vervollständigt seine Schrift 1984, und dann von 1986–87, als Folge unserer Begegnung, die anlässlich der Lausanner Ausstellung zum westschweizerischen Kulturleben in der Zwischenkriegszeit, «La Vie Culturelle en Suisse Romande entre les Deux Guerres» (von der ich den filmischen Teil betreute), stattfand.

Robert Chessex stellte für mich eine Galerie von Personen zusammen, deren Interesse am Film sie auf die eine oder andere Weise mit Deutschland verband: Alfred Gehri, dessen Artikel über die deutschen Studios eine Bresche in den antideutschen Chauvinismus schlugen, der nach dem Ersten Weltkrieg die französische Meinung beherrschte; Claude Martin, 1930 Initiator des Neuenburger Avantgarde-Filmclubs «La Ligue du Cinéma Indépendant», der zwischen 1930 und 1939 in den Berliner Studios arbeitete; sein Landsmann Edmond Bucher, Mitherausgeber eines der schönsten illustrierten Bücher über den Stummfilm, «Film-Photos wie noch

nie» (1929, Giessen); Marcel Merminod, Schauspieler und zweiter Mann im französischen Besetzungsbüro der von Paris und Berlin zwischen 1930 und 1933 realisierten französischen Fassungen deutscher Filme; Charles-Georges Duval, Chef-Kameramann und Schnittmeister des abendfüllenden Dokumentarfilms über die Expedition Dyhrenfurth, HIMATSCHAL, DER THRON DER GÖTTER (1931); Kameramänner wie Claude Budry, Boeniger, Georges Bartels, die sich vor 1939 in Deutschland ausbildeten oder vervollkommneten. Von all diesen Männern – und die Aufzählung ist sicher nicht erschöpfend – ist Robert Chessex meines Wissens der einzige, der ein autobiographisches Dokument verfasst hat, das über den für Engagements benötigten professionellen Lebenslauf oder Presseverlautbarungen hinausgeht. Sein sensibler Stil (R. Chessex ist ein hervorragender Stendhal-Kenner), die Schärfe der Erinnerung und die ganz besondere Art, der Neugier des Lesers zuvorzukommen, machen das Dokument zu einer wertvollen Informationsquelle, deren internationalster Teil hier zum ersten Mal publiziert wird.

Robert Chessex ist am 22. April 1987 in Lausanne im Alter von 83 Jahren gestorben. Er freute sich – ohne Ungeduld – darauf, dass diese Seiten erscheinen würden und ich hoffte ihm damit ein Geschenk machen zu können. Hier bleiben seine Erinnerungen also, all jenen gewidmet, die ihn in freundschaftlicher Erinnerung behalten.

Nach Hinweisen auf den französischen und amerikanischen Film, die den Schweizer Markt dominierten (ein von allen protektionistischen Massnahmen freier Markt, der im Europa der Zwischenkriegszeit zu den am besten belieferten gehörte), wendet sich Robert Chessex dem Deutschen Film der Zwanzigerjahre zu, den er als Filmkenner der ersten Stunde schätzte.

Eine eigenständige Produktion ganz anderer Art entwickelte sich in Deutschland. Es gab düstere, sehr dramatische Filme mit Asta Nielsen, der grossen dänischen Schauspielerin, andere Werke gleicher Art von eher morbiderm Charakter, und plötzlich schlug eine Produktion wie eine Bombe ein: DAS KABINETT DES DOKTOR CALIGARI (1920) von Robert Wiene. Es handelte sich dabei um den Prototyp des expressionistischen Films, den ersten und sicher den besten. Ich weiss nicht, welchen kommerziellen Erfolg dieser Film im Jahr seiner Uraufführung hatte, aber als er gegen 1927 in Berlin als Reprise gezeigt wurde, füllte er während mindestens drei Wochen dreimal täglich den Saal des UFA-Theaters am Kurfürstendamm.

Als ich in den Studios der UFA in Berlin arbeitete, machte ich Bekanntschaft mit den Filmdekorateuren *Robert Herlth* und *Walter Röhrig*, die beide mit vielen andern beim Team waren, das einige Jahre zuvor CALIGARI realisiert hatte. Röhrig sagte mir später einmal, der ausserordentliche Erfolg dieses Films sei in gewisser Weise dem Zufall zu verdanken, dass es keine klar bestimmte Produktionsleitung gab und jedes der zahlreichen Mitglieder der Drehequipe seinen Beitrag leistete, der Film also eine Art Kollektivimprovisation war. Ich habe keine Gründe, die Darstellung meines Gesprächspartners in Zweifel zu ziehen, dessen Version zwar eine subjektive Sichtweise darstellt, und glaube, dass diese Meinung nicht weit von der Realität entfernt ist, wenn man sich jene Epoche vor Augen hält. Jedenfalls war CALIGARI einer der grossen Momente des deutschen Kinos. In der Folge hat F.W. Murnau NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS (1922) gedreht, der bei weitem nicht das gleiche Echo fand. Murnau selbst schien nicht unbedingt Wert darauf zu legen, als Regisseur dieser Produktion bekannt zu sein. Etwas später gab es einen wunderschönen Experimentalfilm, SCHATTEN (1922) von Arthur Robison, der im Lausanner Cinéma du Bourg, damals von Jacques Béranger ¹⁾ geleitet, vorgeführt wurde. Die Hauptrolle verkör-



Nahe beim Haus von Martha: Murnau (links) gibt seine Instruktionen an Yvette Guilbert und Emil Jannings. Ganz links ist die Kamera Debrise zu erkennen.

Ein anderer Blickwinkel auf dieselbe Szene (während des Probendurchlaufs), die Kamera ganz links. Man nahm zu jener Zeit noch immer 24 Bilder pro Sekunde von Hand auf.

Die Szene zwischen Martha (Yvette Guilbert) und Mephisto (Emil Jannings). Mephisto tut so, als entblättere er eine Margerite, die durch eine Sonnenblume «dargestellt» wird. Diese Blume wurde mit richtigen Kernen, aber Papierblättern angefertigt wie alle Dekorelemente.

perte der grosse deutsche (Bühnen-)Schauspieler Fritz Kortner, und ich schrieb für die französische Zeitschrift «Cinéa-Ciné pour Tous» eine Besprechung.

Der SCHATTEN basierte auf dem Thema des Theaters im Theater: Ein Schattenspieler wird ins Herrschaftshaus eines reichen Bourgeois eingeführt, dessen sehr hübscher Frau (Lil Dagover verkörperte die Rolle) drei Kavaliere den Hof machen. Das Schattenspiel (in raffinierter Verwandlung werden die Schatten zu den lebenden Personen des Films) öffnet dem Ehemann die Augen, der am Ende der Komödie die drei Kavaliere vor die Tür setzt und seine Frau zurückerobert. Obwohl er keine Zwischentitel hatte, blieb der Film verständlich. Die Handlung entwickelte sich langsam und schwerfällig, die Atmosphäre in den düsteren barocken Kulissen war lastend (dieser Stil scheint in Deutschland damals besonders beliebt gewesen zu sein). Das Werk war interessant, von sehr hohem künstlerischem Niveau, blieb aber ein Versuch ohne Zukunft, da nur wenige Jahre später der Film zu plaudern begann.

Im Cinéma du Bourg in Lausanne sah ich auch einen wundervollen, expressionistischen RASKOLNIKOW (1923) von Robert Wiene, nach Dostojewskijs «Schuld und Sühne», mit Werner Krauss in einer herausragenden Darstellung des Richters Porphyre Porphyrowitsch und Conrad Veidt als Raskolnikow. Aber der grosse Deutsche Film der Epoche war DIE NIBELUNGEN (1924) in den zwei Teilen SIEGFRIED und KRIEMHILDS RACHE. In seinem Genre war der Film ein totaler Erfolg, ein Triumph ausgeklügelter Technik, schöner Photographie, gepflegter und durchdacht konstruierter Kulissen; Besetzung, Perücken, Kostüme, Requisiten und der ganze Rest waren dementsprechend.

In den Studios der UFA, in Tempelhof wie in Neubabelsberg, gab es grosse Lager für das Material, mit dem die Kulissen gebaut wurden, denn die Kulissen – ich erwähne das, weil es vielleicht nicht selbstverständlich ist – wurden nicht gebrauchsfertig gelagert, sondern jedesmal neu fabriziert. Für die Innen- wie für die Aussenaufnahmen wurden Sperrholzplatten verwendet, die mit Papier oder Stoff beklebt wurden, ebenso Drahtgitter, die mit Mörtel oder Gips verputzt und nötigenfalls bemalt wurden. Diese Kulissen waren äusserst robust, und ich habe solche für Aussenaufnahmen gesehen, die auch nach zwei Jahren für andere, kleinere Produktionen, noch absolut brauchbar waren.



Begegnung mit F.W. Murnau

Meine erste Begegnung mit *Friedrich Wilhelm Murnau* gleicht einem schlechten Fortsetzungsroman, mit dem Unterschied, dass die von mir wiedergegebenen Fakten strikt der Wahrheit entsprechen.

Man stelle sich einen jungen, 21jährigen Mann vor, der gerade seine Provinz verlassen hat und unvermittelt in eine Stadt mit vier Millionen Einwohnern (damals eine sehr hohe Zahl) getaucht wird, ohne Beziehungen und kaum drei Worte Deutsch sprechend. Ich wollte eine Filmgrösse interviewen, als einzige Empfehlung eine Karte in der Tasche, die mich als Korrespondenten von *Cinéa-Ciné pour Tous* auswies und die ich ganz einfach auf mein Schreiben an die Zeitschrift erhalten hatte.

Alles hatte in einem kleinen russischen Nachtlokal angefangen, zwei Schritte vom Bahnhof Zoo entfernt, das wie aus Prädestination «Faust-Bar» hiess. Eine gewisse Wanda (ebenfalls eine Russin) vertraute mir an, dass ihr Freund Filmarchitekt sei; er hatte gerade einen Film mit dem Regisseur Rochus Gliese beendet; den Namen der Produktion habe ich vergessen, ich erinnere mich einzig, dass es eine nette kleine Komödie war, sauber gemacht (R. Gliese realisierte 1925 zwei Filme: *DIE GEFUNDENE BRAUT* und *DER ROSA DIAMANT*, Hrsg.).

Da der Filmbildner wusste, dass ich einen Korrespondentenausweis besass, bot er mir an, durch die Vermittlung des Assistenten *Hans Rameau*, den er gut kannte, ein Treffen mit Murnau zu arrangieren. Ein Termin wurde vereinbart, und an einem bestimmten Tag erschien ich pünktlich um 13 Uhr im Restaurant der UFA-Studios in Tempelhof. Rameau kam und sagte, ich müsse mich gedulden, da Murnau sehr beschäftigt sei. Ich setzte mich, ass eine Mahlzeit, gefolgt von einem Kaffee und einer Zigarette, nahm dann einen zweiten Kaffee, einen dritten... Die Minuten verflossen. Jede halbe Stunde kam Rameau und versicherte mir, in einem Augenblick sei es so weit. Das dauerte – in Begleitung von Kaffee, Bier und Zigaretten – bis um 19 Uhr. Nun erschien Rameau ausser Atem und sagte: «Beeilen Sie sich, Herr Murnau ist am Aufbrechen.» Ich eilte zum Verwaltungsgebäude und wurde ins Büro des Regisseurs geführt im Moment, wo dieser – die Hose wechselte! (Murnau arbeitete nie in Strassenkleidung.) Der Empfang war liebenswürdig, und Murnau, der schnell begriff, dass ich nichts wusste und alles zu lernen hatte, bot mir



F.W. Murnau im Dekor «Garten von Martha». Murnau trägt einen weissen Arbeitskittel, wie das zu jener Zeit üblich war, sowie einen Tweed-Sporthut. In der Hand hält er einen japanischen Fächer, weil es in den Studios damals sehr heiss war.

Mephisto im Garten von Martha

freundlich an, mit ihm vom nächsten Tag an – unentgeltlich – im Atelier zu arbeiten, wo er *FAUST* drehte.

Murnau machte mir grossen Eindruck: Er war ein wenig grösser als ich (ich mass 182 Zentimeter), breitschultrig, aber schlank. Er hatte die rosige Gesichtsfarbe und das goldblonde Haar der Westfalen, eine lange, aber nicht hervorragende Nase, graublau, kleine, aber lebhaft und oft ironisch blickende Augen; ein träumerischer Mund machte die klassischen Gesichtszüge weicher. Er sprach deutlich, ohne ausgeprägten Berliner Akzent, und er gebrauchte nie grobe oder beleidigende Worte. Stets freundlich und höflich, wurde ihm aufs kleinste Wort gehorcht. Ich glaube nicht, dass er geizig war, sondern eher sparsam. Murnau, stets von tadellosem Benehmen und äusserst sorgsam im Umgang mit seinen Wagen (er hatte einen Chauffeur), bewohnte eine hübsche Villa in Grunewald, dem charmantesten Quartier der Berliner Peripherie. Er trank nie Alkohol, sondern ausschliesslich rohe Milch, und er hatte keine Manien, die ihm von Seiten der immer sarkastischen Maschinisten, Maler und Elektriker des Studios einen Übernamen eingetragen hätte, wie etwa jenen des «Monokelfritzen», der einem kleinen Mann galt, der oft in Tempelhof anzutreffen war, eine Schiffermütze trug (damals die Kopfbedeckung der meisten Berliner Arbeiter) und niemand anderer war als *Fritz Lang*.

«Filmglas», Pappkarton und Uhrenjagd

Von meinen zwei Berliner Aufenthalten sind mir viele Erinnerungen geblieben, die ich bei verschiedenen Gelegenheiten in den Studios gesammelt habe, doch sind sie zu verstreut, um ohne lange Herleitungen erzählt zu werden. Vor allem in den UFA-Studios in Tempelhof, während der Dreharbeiten am *FAUST*, habe ich über Trickaufnahmen und Kulissenbau die interessantesten Dinge gelernt.

Beim ersten Betreten der UFA-Studios fiel mir ein Detail auf: Alle Leute mit einer gewissen Verantwortung für die Dreharbeit trugen ein schwarzes Dings an einem Seidenband um den Hals gehängt. Ich erkundigte mich und erfuhr, dass auch ich unbedingt ein «Filmglas» tragen müsse, wollte ich wirklich zum Team gehören. Auf der Stelle verschaffte ich mir eines. Es war eine kleine, bikonkave Verkleinerungslinse aus blauvioletterm Kristall, von gleichem Format wie die Filmbil-

der, etwa fünf Zentimeter lang und in Zelluloid gefasst, die dank der Verkleinerung des Filmdekors die Bildeinstellung erleichterte und es auch erlaubte, die Wiedergabe dunkler oder heller Farben in Schwarzweisswerten des orthochromatischen Films abzuschätzen. Dieses «Filmglas» war in bestimmten Fällen unabdingbar. So bestand beispielsweise im FAUST der Vollmond über der Heide aus einer völlig planen Blechscheibe mit einem Durchmesser von rund 60 Zentimetern, aufgehängt an zwei Drähten und von vorn mit einem Spot beleuchtet. Dessen Lichtstrahl musste unbedingt genau zentriert sein, was sich von blossem Auge nicht feststellen liess. Nur ein Blick durch den gefärbten Kristall ermöglichte es, auszumachen, ob der Rand der Blechscheibe auf der einen Seite heller sei als auf der andern. Ein Wort hier zum Pappmaché: In den Berliner Studios, die ich besuchte, habe ich dieses Material nie angetroffen. Die Kulissen – für Aussen- wie für Innenaufnahmen – waren aus Sperrholzplatten für ebene Oberflächen und aus «Keramikgeflecht» für gewölbte Flächen, das mit Mörtel bedeckt und dann wie gewöhnliche Mauern verputzt wurde, so dass man zwischen Kulissen und Massivkonstruktionen überhaupt keinen Unterschied sehen konnte.

Ein wohlwollender älterer Herr, der italo-kanadische Maler *Roberto Basilici*, der für Kostüme, Möbel und Requisiten zuständig war, hatte sich mit mir angefreundet, und dank ihm konnte ich viele der Ateliers besuchen, wo alle für den Film benötigten Gegenstände hergestellt wurden. Es war eine Chance für mich, bei einer Produktion assistieren zu können, die ausschliesslich im Studio gedreht wurde, selbst für die Aussenaufnahmen, denn ich konnte dabei eine Menge interessanter und nützlicher kleiner Tricks beobachten. In Frau Marthes Garten beispielsweise waren die Bäume «auf Mass» gemacht: Dafür wurden richtige Stämme und Äste zusammengeschrubt und -geklebt, dann verkittet, verputzt und bemalt. Das Gras war wahrscheinlich echt, jedoch speziell präpariert und mit künstlichen Blumen besteckt. Mit zwei anderen jungen Leuten befestigte ich drei Tage lang künstliche Blüten an den Ästen der Obstbäume, doch als die Arbeit fertig war, fand Murnau – zu Recht –, es seien viel zuviele, und so verbrachten wir wieder mehrere Stunden, um ihre Zahl zu verringern. Gab es Sequenzen mit Statisten, half ich meinem Freund Roberto Basilici, sie zu inspizieren; ich war zum Beispiel

Die Kulisse von Frau Marthes Garten und Haus wurde (wie alle andern) im Studio aufgebaut; Himmel und Hintergrund waren auf einer grossen, konkaven Mauer dargestellt, die für alle Szenenbilder diente, die nacheinander an derselben Stelle aufgebaut wurden. Das Haus bestand aus einem Holzgerüst mit Mauern aus Keramikgeflecht, das Dach war aus Pappe. Die Bäume bestanden aus zusammengeklebten und -genagelten echten Stämmen und Ästen, die (künstlichen) Blüten und die Blumen auf der Wiese waren von Hand befestigt und gesetzt worden. Nach jeder Aufnahme mussten das zertretene Gras und die geknickten Blumen vor der nächsten Szene wieder aufgerichtet werden.



Die Kusszene von Faust und Gretchen: Ein ganzer Tag (mit Verlängerung bis um 22 Uhr) wurde gebraucht, um die Szene zu drehen. Die Kostüme der Stars waren aus Gobelinstoff genäht, während die Kostüme der Statisten aus simplem Sackleinen bestanden. Um den Kostümen Plastizität zu verleihen, wurden sie aus der Spritzpistole mit einem Gemisch aus Wasser und Schreibtinte patiniert. Mephistos Kostüm war aus schwarzem Satin. Der angestrebte Gesamteindruck sollte an Holzschnitte aus dem 15. Jahrhundert erinnern; dies wurde auch mit einem Perspektiventrick erreicht, indem die Böden stets geneigt waren, selbst dort, wo sie eigentlich eben gewesen wären.

für die Jagd auf Armbanduhren verantwortlich, die in einer Geschichte aus dem 15. Jahrhundert nicht vorkommen durften.

Dazu kommt mir eine Anekdote in den Sinn: Im Lausanner Cinéma du Bourg wurde in den Zwanzigerjahren ein Film gezeigt, der den URSPRÜNGEN DER SCHWEIZERISCHEN EIDGENOSSENSCHAFT gewidmet und meines Wissens von Schweizer Vereinen in den USA finanziert war (Regie: Emil Harder, 1924). In der Szene mit Tells Apfelschuss auf dem Platz von Altdorf sieht man im Moment, wo die Menge von der Wache zurückgedrängt wird, im Hintergrund einen demokratischen Stahlesel, angelehnt an eine Telefonstange. Damals existierte der Beruf des Scriptgirls noch nicht, und bei der UFA war es der Requisiteur, der am Abend eine grobe Skizze der in den Kulissen verteilten Gegenstände herstellte, bevor er sie versorgte, damit der Anschluss stimmte.

Salzsäure, Ammoniak und dicke Rauchwolken

Zahlreiche Handwerksateliers stellten alle Requisiten für die Spielfilme her: stilechte Möbel, Schmuck, Masken, Kostüme und andere Gegenstände, die in der Stadt schwer aufzutreiben waren. Im FAUST wurden die Möbel aus neuem Holz hergestellt, dann mit dem LötKolben geschwärzt und schliesslich mit Stahlbürsten bearbeitet, damit sie wirklich wie abgenutzte Möbel aussahen. Gretchens Schmuckkästlein wurde in Gipsplatten ziseliert, woraus im Wachsgussverfahren die Form hergestellt wurde. Fausts Pakt mit dem Teufel wurde mit einem Cliché gedruckt, das aus einer auf ein Brett geklebten Asbestschnur in Schriftform bestand; dieses Cliché wurde in ein Becken mit Phosphorlösung getaucht, und beim Trocknen auf dem Papier entzündeten sich die Buchstaben, was den gewünschten Effekt ergab. Wenn das Cliché nicht gebraucht wurde, stellte man es in einen mit Kohlensäure gefüllten Blechbehälter, um die Oxydation und damit das Entflammen des Phosphors zu verhindern.

Rauch in geringen Mengen wurde produziert, indem zwei Gefässe – das eine enthielt Salzsäure, das andere Ammoniak – nebeneinandergestellt wurden. Grosse, dicke Rauchwolken (wie sie im FAUST ausgiebig verwendet wurden) produzierte man mit brennbaren Zelluloidfilm-Schnipseln aus Resten von nicht entwickelten Filmrollen, die für Aufnahmen zu kurz

waren. Die etwa 25 bis 200 Meter langen Rollen wurden an Stecken befestigt und mit einem LötKolben angezündet. Brannte der ganze Filmstreifen, tauchte man ihn in Wasser, bis die Flammen erloschen, zog ihn dann wieder heraus, wobei er ohne sichtbare Flammenentwicklung weiterbrannte und dabei dichte Wolken von gelblichem, stickigem Rauch verbreitete, bis der langsam glimmende Film sich gänzlich aufgelöst hatte. Aufnahmen von Brandeffekten wurden mit erfinderischen Apparaturen erreicht, die nach Belieben Wolken von Lykopo-dium in die Luft bliesen, welche sich beim Kontakt mit einem Docht entzündeten und grosse, helle Flammen produzierten. Arbeiten solcher Art fanden natürlich im Freien statt.

Die drei Reiter der Apokalypse

Eine berühmte Sequenz des FAUST zeigt den phantastischen Ritt der drei Reiter *Tod*, *Pest* und *Hunger*. Dieser Ritt scheint relativ lang: Die Reiter kommen aus weiter Ferne, nähern sich und ziehen über den Köpfen der Zuschauer hinweg. Der Effekt wurde erzielt, indem die überlebensgrossen Kartonskelette dreier Pferde auf drei Balken befestigt waren, die sich auf einer horizontalen Achse wie Schaukeln bewegen liessen. Die Vorderbeine der Pferde wurden mit Seilzügen betätigt, für einen koordinierten Bewegungsablauf sorgten Bühnenarbeiter. Der Eindruck des Galopps war umso stärker, als man nur die Vorderhand der Pferde sah, die aus einem grossen schwarzen Behang hervorschauten. Da im Studio gedreht wurde, musste ein Trick gefunden werden, um die Illusion zu vermitteln, dieser Ritt sei länger als die Kamerafahrt, die nur etwa zehn Meter betrug. Um dies zu bewerkstelligen, wurde die Kamera auf einen Schlitten montiert, für den Holzschienen gebaut wurden, die in Richtung der Pferde hinabführten und ungefähr unter ihnen endeten. Zuerst wurden die Pferde in einer langen Einstellung bei stehender Kamera gefilmt, die sich erst am Schluss mit einem Aufwärtsschwenk in Bewegung versetzte, womit der Eindruck entstand, die Pferde ritten über sie hinweg. Dann wurde das so erhaltene Positiv auf eine Mattscheibe projiziert, vor der sich der Schlitten auf horizontalen Schienen durch einen langen Gang aus schwarzem Samt bewegen liess. Nun wurde das vorher erhaltene Positiv erneut gefilmt, wobei die Kamera zunächst stillstand, dann auf dem Schlitten nach vorn geschoben wurde, so dass sich

das Ende dieses Travellings nahtlos an den Anfang des vorher gedrehten Travellings anschliessen liess. Die zweite Filmrolle wurde in gleicher Weise ein zweites Mal (und vielleicht insgesamt ein drittes und viertes Mal) als Positiv projiziert, aber diesmal mit der Kamerafahrt beginnend, so dass das Ende ihrer Fahrt exakt mit dem Beginn der Bewegung der Pferde auf der vorangegangenen Einstellung zusammenfiel. Auf diese Weise erhielt man zwei oder drei aufeinanderfolgende horizontale Travellings, die unmittelbar – und das erforderte äusserst minutiöse Berechnung – von der Abwärtsfahrt mit der nach oben schwenkenden Kamera gefolgt wurden.

Das Schüfftan-Verfahren

Ich war auch bei unzähligen Trickaufnahmen dabei, die mittels Doppelbeleuchtung und Überblenden erzielt wurden. Für die exakte Übereinstimmung der Bilder bei Überblendungen sorgte eine auf die Kamera geklebte Dunkelkammer, auf deren Mattscheibe der Kameramann die entsprechenden Objekte oder Personen zeichnete.

Ebenso hatte ich Gelegenheit, mich mit dem *Schüfftan-Verfahren* vertraut zu machen, das in Filmen wie METROPOLIS von Fritz Lang häufig eingesetzt wurde und es ermöglichte, das Kommen und Gehen von Personen auf kurze Distanz in immensen Kulissen zu drehen, ohne dass diese allzu kostspieligen Kulissen gebaut werden mussten. Das bis damals gebräuchliche (und schlechte) amerikanische System bestand darin, die riesige Kulisse auf eine Glaswand zu malen und dort, wo Personen in Bewegung auftauchen sollten, die Farbe wegzukratzen. Durch dieses Loch in der gemalten Kulisse sah man die in grosser Distanz plazierten Darsteller, die sich im einzigen Teil der Kulisse bewegten, die in natürlicher Grösse, in der richtigen Perspektive, gebaut war. Dieses System war aber unbefriedigend, weil die in gemalten Kulissen gedrehten Einstellungen förmlich nach «bemalter Leinwand» rochen, nicht nur wegen der Ausführung, sondern auch weil das Gefühl der Tiefe fehlte.

Der Kameramann *Eugen Schüfftan* dagegen hatte den Einfall, Spiegel zu verwenden, deren Spiegelbelag auf der Aussenseite angebracht war.²⁾ Damit liess sich die zwar nur schwache, aber dennoch störende Doppelspiegelung vermeiden. Die gesamte Kulisse wurde in stark reduziertem

Massstab, aber mit der für die Illusion notwendigen Sorgfalt dreidimensional gebaut. Dieses Modell wurde mit zwei Spiegeln ins Objektiv gespiegelt; die Stelle, wo die Personen erscheinen sollten, wurde auf dem vor der Kamera plazierten Spiegel durch chemisches Auflösen des reflektierenden Belags durchsichtig gemacht. Durch das so entstandene Loch blickte das Objektiv auf den in natürlicher Grösse gebauten Teilbereich der Kulisse, wo sich die Personen bewegten. Begreiflicherweise erforderte diese Technik eine millimetergenaue Präzision, denn das geringste Verschieben der Kamera oder eines der Spiegel hätte unendliche Schwierigkeiten verursacht. Deshalb war das Betreten des Studios in den Drehpausen strengstens untersagt. Die Begeisterung für dieses neue System war so gewaltig, dass es trotz der enormen Kosten in gewissen Filmen für Sequenzen verwendet wurde, bei denen es nicht unbedingt nötig gewesen wäre. Aber vielleicht handelte es sich dabei um praktische Versuche im Hinblick auf Fritz Langs grosse Produktion METROPOLIS.

Das damals gewöhnlich verwendete Filmmaterial, das *orthochromatische*, gab die Rottöne schlecht wieder. Während des Drehens sorgten Quecksilberdampflampen für die allgemeine Beleuchtung der Kulissen, die manchmal Startschwierigkeiten hatten. Sie lieferten ein kaltes, sanftes und regelmässiges Licht, das aber die Farben verfremdete: Man musste wirklich Hunger haben, um den grünlich-schwarzen Schinken des Sandwichs in diesem Licht zu verzehren. Plastisches Licht gaben Bogenlampen, *sunlights* genannt, von einem Meter («Tausender») oder 70 Zentimeter («Siebziger») Durchmesser, die mit einem Parabolspiegel versehen waren und ein blendendes Licht lieferten, oder mit einem Facettenspiegel, der ein sanfteres Licht ergab. Der Lichtkegel liess sich mehr oder weniger bündeln, indem man die Bogenlampe vom Spiegel entfernte oder ihm näherte. Die Bogenlampen waren lärmig, verströmten eine fürchterliche Hitze und konnten schlagartig erlöschen, wenn einer der Kohlenfäden brach. Für Effekte benützte man Spots, deren Lampe in einem Blechgehäuse untergebracht war, das innen mit Asbest ausgekleidet war und deren Licht von einer grossen Frontlinse gebündelt wurde. All diese Lichtquellen konnten mit Vorhängen aus Asbestkarton ausgerüstet werden, um den Lichtstrahl teilweise abzudecken.

Von den Studios zur Leinwand

Berlin besass viele Kinos. Im «Westen», also im Zentrum West, der eigentlichen Hochburg des künstlerischen, mondänen und intellektuellen Lebens, gab es mindestens ein halbes Dutzend grosser, eleganter und vorzüglich ausgerüsteter Säle, von denen drei oder vier Premieren- und Exklusivitäten-Kinos waren. Selbst an grossen Strassen wie der Tauentzienstrasse fand man aber auch kleine Kinos, in denen man Reprisen interessanter Filme sehen konnte. In all diesen Etablissements wurden deutsche und ausländische Filme gezeigt, vor allem amerikanische, die oft von ausgezeichneter Qualität waren. So habe ich in einem kleinen Kino der Tauentzienstrasse grosse UFA-Produktionen wie DIE CHRONIK VON GRIESHUS (1925) von Arthur von Gerlach oder SCHINDERHANNES (1928) von Kurt Bernhard gesehen.

In den Sälen der Peripherie, die meist gut eingerichtet waren, wurden eher zweitrangige deutsche Filme vorgeführt, stumpfsinnige Komödien oder Filme, die internationales Niveau anstrebten, ohne es zu erreichen, wie die Filme der Schauspielerin Henry Porten oder jene des Akrobaten Harry Piel, der vergeblich den Ruf eines deutschen Douglas Fairbanks anstrebte. Es gab auch die in jeder Hinsicht höchst mittelmässigen Produktionen von Richard Oswald. Einige waren in München gedreht (was sie in den Augen der Berliner, die alles mit Herablassung betrachteten, was aus München, Wien oder Paris kam, von vornherein entwertete), andere in kleinen Studios in der Berliner Agglomeration. Die grossen Filme wurden fast ausschliesslich in den UFA-Studios in Tempelhof oder Neubabelsberg gedreht. Die schlechte Qualität aller für Vorstadtkinos gedrehten Produktionen war vor allem eine Folge des Sparzwangs in der Wahl der Mittel. Natürlich fanden die besten Drehbücher leichter den Weg zu den grossen Filmgesellschaften, welche die besten Schauspieler und künstlerischen Mitarbeiter engagieren und vor allem ohne Zeitdruck in den teuren, aber vorzüglich ausgerüsteten Studios drehen konnten.

Die kleinen Filme dagegen wurden stets in grösster Eile gefilmt, in zwei, drei Wochen; die Szenen wurden nicht mehr als zwei oder drei Mal gedreht, was trotz der Tüchtigkeit der Mitarbeiter absolut ungenügend war, wenn man die Zahl der möglichen Risiken, die es selbst für den Stummfilm gab, in Betracht zieht. In den UFA-Studios

«Garten von Martha»: im Zentrum der Chef-Kameramann Karl Hoffmann (im Strassenanzug), rechts der Chef-Beleuchter Jankowitz (weisse Bluse). Ganz rechts ein Schweinwerfer (60 cm Durchmesser, Bogenlampe). Damals gab es noch keine Glühlampen, sondern einzig Bogenlampen (welche die Studios fürchterlich überhitzten) und Quecksilberdampflampen (grünliches Licht), die oft schwer zu starten waren.

Die Art der Beleuchtung wurde vom Kameramann bestimmt, der dem Chef-Beleuchter genaue Anweisungen gab. War alles installiert, wurden Korrekturen vorgenommen. Murnau äusserte seine Ansicht, verlangte aber selten Veränderungen, weil er sich in erster Linie für das Spiel der Darsteller interessierte. Natürlich musste die Bildeinstellung mehr oder weniger mit der Skizze der «Architekten» übereinstimmen. Beizufügen ist, dass die Bühnenbildner (die man als «Architekten» bezeichnete) Künstler waren, die sich dokumentierten, um eine bestimmte Atmosphäre zu schaffen, während die Kameramänner in der Regel nur Handwerker ohne künstlerische Ausbildung waren, zumeist Autodidakten, auf fotografischem Gebiet aber hervorragend: Instinktmässig fanden sie – oft glänzende – Lösungen, die jedoch nicht immer mit den Konzepten der Bühnenbildner übereinstimmten.



Walter Röhrich, einer der Bühnenbildner, der mit Murnau gearbeitet hat (der andere war Robert Herth), erzählte mir einmal, Karl Freund (der damals berühmteste und teuerste Kameramann) habe die Kulissen des Murnau-Films TARTUFFE mit seiner Beleuchtung gänzlich massakriert, indem er sie zu düster-lastenden Bildern machte, während sie mit fein abgestuften Grautönen für eine subtile Atmosphäre hätten sorgen sollen. Dieses einfache Beispiel zeigt, dass man zumindest früher nie mit Sicherheit wissen konnte, ob nun der Regisseur, der Kameramann oder der Zufall für schöne Beleuchtungseffekte und Bilder verantwortlich sei. Zugegeben, andere Regisseure waren Techniker, die sich selbst um alle Details der Beleuchtung und des Bildes kümmerten.

in Tempelhof habe ich gesehen, wie für FAUST die Kuss-Szene zwischen Faust und Gretchen in Frau Marthes Garten während eines ganzen Tages im Glanz der *sunlights* bei mehr als 50° Celsius wiederholt wurde. Ich habe Yvette Guilbert eine Szene mindestens zwanzig Mal wiederholen sehen, die sie zuvor ebenso oft ohne Kamera geprobt hatte; dadurch verteuerte sich die Produktion, da sich die Zahl der Drehtage vervielfachte, was die Zinsen für das benötigte gewaltige Kapital in die Höhe trieb und die Gehälter der Stars und Statisten vergrösserte. Und doch glaube ich, dass kein Geld verschwendet wurde; die Mitarbeiter, jedenfalls in den unteren Rängen, waren ehrlich, weder wurde Material geklaut, noch gab es Drückeberger.

Besichtigung der filmischen Avantgarde

In den ersten Monaten meines ersten Berliner Aufenthalts hatte ich das Glück, an einem Sonntagmorgen einer Vorführung *avantgardistischer* Filme beiwohnen zu können. Es war höchst interessant und deckte sich vollkommen mit meinem Geschmack und meinen filmischen Ambitionen. Im Programm figurierte ein bekannter Film von René Clair, ENTR'ACTE (1924), eine wirklich amüsante Sache, die als «Pausenfüller» für eine Aufführung des Schwedischen Balletts unter Rolf de Maré am Pariser Théâtre des Champs-Élysées gedreht worden war, und Ferdinand Légers BALLETT MECANIQUE (1924), an das ich mich überhaupt nicht mehr erinnere.

Ganz zu Beginn wurde zudem eine «Farben-Sonatine» gezeigt, wahrscheinlich aus der Zusammenarbeit eines Musikers und eines Malers hervorgegangen, deren Namen ich vergessen habe; es handelte sich um eine ganz nette Vorstudie zum Tonfilm, der sich damals noch im Experimentierstadium befand: Im Rhythmus der Musik erschienen auf der Leinwand Quadrate und Rechtecke, deren Formen, Grössen, Farben und Anordnungen den Besonderheiten der Musik folgten, der Lautstärke, der Intensität und dem Charakter der Töne. Es war ein Versuch, ein erstes, ziemlich schülerhaftes Stammeln innerhalb eines relativ beschränkten Gebiets und für spätere Ausweitungen nicht geeignet. (Es dürfte sich dabei um Oskar Fischingers STUDIEN NO 1-4, die zwischen 1921 und 1927 entstanden, gehandelt haben, Hrsg.)

Der interessanteste Film war die DIA-



GONALE SYMPHONIE (1921) von Viking Eggeling, in der Art gleich wie der vorangegangene, aber viel ausgearbeiteter, dynamischer und kühner. Einige Bilder dieses Films erinnerten mich stark an eine kleine Studie in Brautönen, die ich unter Anleitung von Georges Aubert³⁾ in seinem Malkurs an der Lausanner «Ecole Cantonale de Dessin» angefertigt hatte. Leider kann ich mich nicht mehr erinnern, ob in diesem Programm auch ein Film von Walter Rutmann gezeigt wurde und ich auf diese Weise seinen Namen kennengelernt habe, bevor er in den Kreisen der Filmliebhaber gänzlich berühmt wurde mit seinem Dokumentarfilm BERLIN-SYMPHONIE EINER GROSSSTADT (1927), der fast ausschliesslich aus dem Leben gegriffene Aufnahmen von Leuten enthielt, die ohne ihr Wissen gefilmt worden waren. Zwar sah ich diesen Film auch in Berlin, aber ich glaube, es war während meines zweiten Aufenthalts.

Unter den Filmen weniger experimentellen Charakters, die ich in Berlin zu sehen bekam, möchte ich DIE FREUDLOSE GASSE (1925) erwähnen: Diese Produktion von G.W. Papst war – Irrtum vorbehalten – der erste mit Greta Garbo gedrehte Spielfilm. (Der erste war: GÖSTA BERLINGS SAGA von Garbo Entdecker Mauritz Stiller 1924 realisiert, Hrsg.) In einem Kleinkino des Zentrums sah ich auch DIE CHRONIK VON GRIESHUUS (1925) von Arthur von Gerlach und NJU (1924) von Paul Czinner mit Elisabeth Bergner und Conrad Veidt.

Klavierbegleitung, grosses Orchester und grosse Namen

Die grossen Kinos hatten in der Regel ein Orchester; jenes des UFA-Palastes am Zoo – des grössten Saals in Berlin – zählte etwa sechzig Musiker. In Deutschland war es selbstverständlich, dass ein Orchester dieser Grösßenordnung sich nicht auf die Filmbegleitung beschränkte: Es spielte immer eine grosse Ouvertüre und musizierte auch nach der Pause vor der Wiederaufnahme der Vorstellung, und zwar gewöhnlich gute und gut gespielte Musik. In den kleineren Kinos war das Orchester begrenzt, und in den Quartierssälen gab es nur einen Pianisten oder eine Pianistin, die eine der Handlung mehr oder weniger angemessene Musik von sich gaben. Für jeden wichtigen Film konnten die Orchester Partituren bereits existierender Musik (Opern oder Orchesterwerke) anfordern, die mehr oder weniger zum Thema des Films passten.

Pianisten, die mit der Zeit gingen, vergassen nicht, je nach Art der Szene populäre Schlager einzuflechten, deren Worte jedermann kannte und die sich auf die dargestellte Situation bezogen, was das Publikum zum Lachen brachte und zur Popularität des Pianisten wie des Kinos beitrug.

Die «Grossen» des Kinos waren zu jenem Zeitpunkt bei den Frauen Asta Nielsen (am Ende der Karriere), Lil Dagover und Elisabeth Bergner (beide auch vom Theater bekannt); es gab auch Pola Negri und Lya de Putti, die eher wegen ihrer sexuellen Exzesse als wegen ihrer Leistungen vor der Kamera berühmt war. Unter den Männern, fast alle auch berühmte Bühnenschauspieler, war der Grösste von allen Werner Krauss (CALIGARI), dann Conrad Veidt (ebenfalls in CALIGARI), Paul Wegener, Fritz Kortner und weiter hinten der charmante Willi Fritsch, der zumindest damals ausschliesslich in Filmen auftrat. Wenn ich letzteren erwähnt habe, sollte ich auch viele andere Schauspieler erwähnen, die in leichten Komödien und in Operetten aufgetreten sind, aber ich habe dieses Genre als Zuschauer wenig verfolgt und mich auch nicht wirklich dafür interessiert. Immerhin habe ich Hans Albers in Erinnerung behalten, der als grosser Charmeur galt (nicht in meinen Augen); später habe ich ihn mit Vergnügen in den ABENTEUERN DES BARONS VON MÜNCHHAUSEN (1943) von Josef von Baky wiedergesehen.

Fast hätte ich den unvermeidlichen Emil Jannings vergessen, eine zutiefst unsympathische, eitle, anmassende, faule, arrogante und tyrannische Person. Auf dem Gipfel seines schauspielerischen Ruhms (er verdiente bei der UFA 1000 Mark im Tag) wurde er auf dem Plateau einhellig verabscheut und pflegte im übrigen keinerlei Kontakte ausser zum Regisseur, dem Chef-Kameramann und den Hauptdarstellern. Was sein Talent im Stummfilm betrifft, so war es gleich Null. Ich beurteile ihn nicht vom Theater her, weil ich ihn nie auf der Bühne gesehen oder gehört habe. Vielleicht half ihm dort die Sprache und seine Diktion, aber im Stummfilm war er eine Niete. Er verfügte über zwei Standard-Grimassen – tiefgezogene Mundwinkel und Schulterzucken –, die er abwechslungsweise verwendete, und seine ganze Interpretationskunst war dem Schnitt zu verdanken. Das Publikum kennt in der Regel die Unersetzlichkeit des Cutters nicht: ohne ihn wäre mancher Film bloss ein Schmarren.

Das genaue Gegenteil von Jannings war Yvette Guilbert, eine grosse

Schauspielerin, aber eine einfache, direkte, herzliche und wohlwollende Frau. Beim kleinsten Wort, das sie auf französisch sagte, stürzten sich die Elektriker und Maschinisten auf mich, damit ich es ihnen übersetze.

Die Statisten

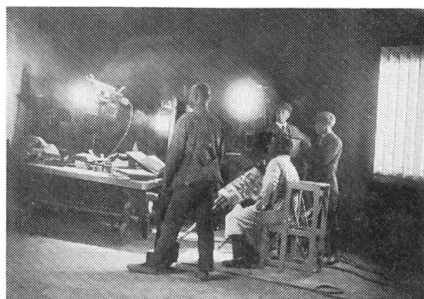
In Zeiten finanzieller Knappheit war ich gelegentlich auch Statist bei der sogenannten *Edelkomparserie*. Die «gewöhnlichen» Statisten waren in der Regel Professionelle, die auf den zahlreichen Berliner Bühnen und als Chormitglieder an der Oper arbeiteten. Es waren Leute bescheidenen Niveaus, die zwar durchaus eine Menge darstellen konnten, aber nicht die «Gesellschaft» eines mondänen Empfangs oder eines vornehmen Balls. Dafür gab es russische Immigranten, jung, elegant, arrogant, gut angezogen, verschwenderisch, Spieler und Trunkenbolde. Um die Ballszenen des Films FRÄULEIN ELSE (1929) von Paul Czinner nach Arthur Schnitzlers Roman in einem Grandhotel von St. Moritz zu drehen, wurde ich mit etwa fünfzig dieser Russen und ähnlicher Typen in ein Studio in Spandau befohlen, das in einem alten Zeppelin-Hangar eingerichtet war. Um zehn Uhr mussten sich alle geschminkt auf dem Plateau einfinden. Zwischen zehn und elf Uhr waren wir bereit, doch die Aufnahmen begannen erst gegen vier Uhr nachmittags. Es galt also, während fünf oder sechs Stunden die Zeit totzuschlagen, was die Russen dazu benutzten, Karten zu spielen und sich zu betrinken. Ich erinnere mich, dass bei Aufnahme der Dreharbeiten einer der Statisten noch stockbetrunken auf einer Bank des Speisesaals lag. In der Zwischenzeit hatte er seinen Lohn von dreissig Mark bis auf den letzten Pfennig mit Kartenspiel und Cognactrinken durchgebracht. Damals war das Modegetränk in diesen Kreisen die «Nikolaschka»: ein Glas Cognac mit einer zuckerbestreuten Zitronenscheibe obenauf. Dieses Gebräu trank man, indem man die Zitronenscheibe zusammensetzte und mit den Zähnen das gezuckerte Fruchtfleisch abiss; darauf stürzte man den Cognac in einem Schluck hinunter. Es war übrigens gar nicht schlecht.

Die Sequenz, die an jenem Tag gedreht wurde, war die Ballszene, während der Elsa, nur mit ihrem Pelzmantel bekleidet, den Financier sucht, der ihren Vater retten will, wenn sie dafür nackt in sein Zimmer kommt. Sie sucht also im Ballsaal verzweifelt nach dem Financier, um ihren Vertrag zu er-

füllen, bevor sich die Wirkung des Veronals, das sie geschluckt hat, bemerkbar macht. Sie schlängelt sich durch die Tanzenden, und ich sollte sie im Vorübergehen aufhalten, um sie zum Tanz einzuladen. Wir drehten diese Szene ein halbes Dutzend Mal, doch als ich den Film einige Jahre später sah, kam die Szene darin nicht vor. Elisabeth Bergner verkörperte die Rolle von Fräulein Else, und ihr Mann, Dr. Czinner, führte Regie.

Abenteuer und moralische Schlussfolgerung

Alles, was ich bei der UFA gelernt, gesehen, erlebt und begriffen hatte, alles, was ich wusste und fühlte, verflüchtigte sich wegen einer sonderbaren plötzlichen Anwandlung. Ich begleitete zwei spinnige Kameraden nach Südfrankreich. Sie sprachen kein Wort Französisch und waren deshalb unbedingte auf mich angewiesen, um einen Film zu drehen, der nie existieren sollte. Ein idiotisches Unterfangen! Ich verliess Ende März 1926 den FAUST, um in einem unfreundlichen Frühling zwischen Marseille und Menton die Rolle des Assistenten, Regisseurs, Sekretärs, Scriptgirls, Telefonisten, Übersetzers und Verhandlers zu spielen; ich sah Saint-Tropez und seine «Bravade», das Château d'If, Saintes-Maries-de-la-Mer mit der Zigeunerwallfahrt. Alles in grösster Fahrlässigkeit und Unordnung. Doch wie es im Chanson heisst: «Nach fünf bis sechs Wochen gingen die Lebensmittel aus»; der Auftraggeber zog sein Geld zurück. Ich setzte dann meine Hoffnung auf Paris, wo man mir aber entgegen meiner naiven Erwartung schnell zu verstehen gab, dass meine in deutschen Studios gesammelten Erfahrungen für den französischen Film überhaupt nicht von Interesse waren. Mit einem Abstecher über die Schweiz machte ich mich wieder auf den Weg nach Deutschland. In Berlin war Murnau, der aus den USA zurückgekehrt war, wo er SUNRISE (1927) mit Janet Gaynor gedreht hatte, ohne Beschäftigung. Dennoch verschaffte er mir einige Sekretariatsarbeiten und die deutsche Übersetzung des Romans «Les Frères Zemgano» von Edmond de Goncourt auf Rechnung der Fox Film. Ich erneuerte meine Bekanntschaft mit Leuten vom Film und blieb in der deutschen Hauptstadt, bis ich sie – zu meinem Leidwesen – im Sommer 1928 aus familiären Gründen verlassen musste. Im Zeitpunkt, wo sich die Entwicklung der Filme in deutscher und französischer Version anzu-



Das Studierzimmer von Faust. Aufnahmen von Innenräumen unterschieden sich in der Arbeitsroutine kaum von solchen von Ausserräumen, denn es blieb ja bei der Arbeit im Studio.

bahnen begann – noch ein Tiefschlag! Die Moral der beiden gegensätzlichen Abenteuer springt ins Auge: Kein valabler Film ohne konsequente Organisation und Leitung! Ich habe mich stets bemüht, dieses Prinzip bei der Produktion von Dokumentarfilmen anzuwenden, was mir nicht immer glücklich gelang. Aber meine Aktivität in perfekt ausgerüsteten Studios hat meinen kritischen Geist geschärft – und weshalb sollte das von Schlechtem sein? –, so dass ich Filme, die andere Leute passabel oder gar gut finden, strenger beurteile. ■

1) Jacques Béranger (1896–1975): Lausanner Theatermann, lanciert 1921 die Idee eines schweizerischen Verbandes der Filmproduzenten, organisiert die Produktion von LE PAUVRE VILLAGE, der in der Schweiz von Jean Hervé gedreht wird und ist auch an weiteren Westschweizer Filmen beteiligt. 1923–1924 Redaktor der «Revue Suisse du Cinéma», Mitinitiator des «Office Cinématographique de Lausanne» (Produzent der ersten Schweizer Filmwochenschau). 1924: Leitung des Cinéma du Bourg in Lausanne. 1927: Generalsekretär des Stadttheaters, dessen Leitung er im folgenden Jahr übernimmt.

2) «Die wahren Filmschöpfer, und das gilt ganz besonders für die Kameramänner, sind und bleiben jene, die fähig sind, eine psychische Erfahrung in eine visuelle Realität zu übersetzen. Das Verfahren als solches ist bloss ein stummer Helfer, von dem man auf der Leinwand nichts merken sollte.» Eugen Schüfftan, «Das Schüfftan-Verfahren», in: Taschenbuch des Kameramannes, Verlag Mattison, Berlin, 1928.

Eine detaillierte zeitgenössische Beschreibung des Verfahrens findet sich im kleinen Handbuch von Guido Seeber, «Der Trickfilm in seinen grundsätzlichen Möglichkeiten. Eine praktische und theoretische Darstellung der photographischen Filmtricks», Verlag der «Lichtbildbühne», Berlin, 1927 (Reprint Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main, 1979.)

3) Georges Aubert (1876–1961). Der Maler, Bildhauer und Lehrer unterrichtete von 1921 bis 1926 an der Lausanner «Ecole Cantonale de Dessin». 1925 eröffnete er eine Privatschule, die «Atelier-Schule Aubert», eine der seltenen Stätten in der Westschweiz, die sich den modernen Kunsttendenzen öffnete (Aubert stand damals dem Purismus nahe).

Die wichtigsten Daten zu FAUST:

Regie: Friedrich Wilhelm Murnau; Drehbuch: Hans Kyser, nach Motiven von Johann Wolfgang von Goethe, Christopher Marlowe und der alten Faust-Sage; Kamera: Carl Hoffmann; Bauten und Kostüme: Robert Hertel, Walter Röhrig; Musik: Werner R. Heymann. Darsteller (Rolle): Gösta Ekman (Faust), Emil Jannings (Mephisto), Camilla Horn (Gretchen), Frida Richard (Die Mutter), Wilhelm Dieterle (Valentin), Yvette Guilbert (Martha Schwerdtlein), Eric Barclay, Hanna Ralph. Produktion: UFA, 1926. Länge: 2484 Meter. Uraufführung: 14. 10. 1926.