

Film-Fund

Wiederentdeckt - Neu gesehen

Eine Veranstaltungsreihe in Zusammenarbeit von CineGraph
Babelsberg, Bundesarchiv-Filmarchiv und dem Deutschen
Historischen Museum Berlin

Einführung: Michael Wedel

Nr. 58 - 28. November 1997

William Wauer: Dr. Schotte (1918)



Albert Bassermann
in „Dr. Schotte“

Vorlag Herrn. Leiser, Berlin Wilm.

Greenbaum-Film.

Titel: DR. SCHOTTE (1918)
Regie: William Wauer
Produktion: Greenbaum-Film GmbH, Berlin (F.-Nr. 1072)
Produktionsleiter: Jules Greenbaum
Verleih: Wilhelm Feindt Film-Verleih, Berlin
Buch: Hans Henning (d.i. Else Bassermann), nach einem Entwurf von Felix Salten
Kamera: George ('Mutz') Greenbaum
Kinomusik der
Uraufführung: Giuseppe Becce
Zusammenstellung der
Verleih-Musikbegleitung: Dr. Bechstein (d.i. ebenfalls Giuseppe Becce)
Darsteller: Albert Bassermann (Dr. Schotte), Käte Wittenberg (Charlotte Heyl, seine spätere Frau), Else Bassermann (Schwester Johanna), Joseph Klein (Dr. Otto Torsleff), Hella Thornegg (Fräulein Richter).
Drehort und -zeit: Greenbaum-Atelier, Berlin-Weißensee, Sommer 1918.
Zensur: Prüf.-Nr. 42170, Berlin 1918, Jv.; Prüf.-Nr. 10722, Berlin 1918, Jv.; Prüf.-Nr. 10755, Berlin 1919, Jv.; Prüf.-Nr. 3997, Berlin, 15.8.1921.
Länge: 4 Akte, 1623 m (1565 m nach Neuzensur 1921)
Format: 35 mm, viragiert, 1:1.33, stumm
Uraufführung: 30.8.1918, Mozartsaal, Berlin
Kopie: Nederlands Filmmuseum, Amsterdam (Länge: 1565 m = 79 Minuten bei 18 Bildern/Sekunde); Verleih-Positiv aus der Sammlung Desmet, niederländische Zwischentitel (holländischer Verleihtitel: 'Het verwoeste levensgeluk')

Kritik

Die erfolgversprechende Albert-Bassermann-Serie der Greenbaum-Filmgesellschaft, die mit *Vater und Sohn* einen so glänzenden Auftakt genommen hat, wurde künstlerisch noch des weiteren bei dem zweiten Film gesteigert, der unter dem Titel *Dr. Schotte* am gestrigen Freitag Mittag bei 31 Grad Wärme vor übervollem Hause im Berliner Mozartsaal geladenen Gästen gezeigt wurde. Die alles in den Schatten stellende, tatsächlich phänomenal zu nennende ungeheure schauspielerische Kraft, mit der Bassermann in seiner ganzen Meisterschaft die Titelrolle wiedergibt, stempelt dieses Filmwerk zu einem Kunstbild ersten Ranges. Wir beglückwünschen die Greenbaum-Film-Gesellschaft, den Verfasser (Hans Henning) wie den Spielleiter (William Wauer), die, in ihrem vereinten Wirken der Öffentlichkeit diese schöne Darbietung zugänglich machen. Der packende, hochdramatische Stoff ist namentlich in den klinischen Szenen sorgfältig, gewissenhaft und ohne jeden Fehler durchgeführt. Die übrigen Mitwirkenden, trotzdem sie ihr Bestes bieten, verblissen neben der eminenten Schauspielerkunst des großen Künstlers Bassermann.

An mehreren Stellen des Films zeigte sich beim andächtigen Publikum infolge der dramatischen Steigerung der Handlung eine atemlose, an die Nerven gehende, fast schauerliche Spannung. Auch wenn man die streng kritische Sonde an diesen prächtigen Film anlegen will, man findet beim besten Willen keinen Fehler, keine Schwäche, nichts, was zu bemängeln wäre. *Die Lichtbildbühne*, Nr. 34, 24.8.1918, S. 102.

Die Wirklichkeit im Film von William Wauer

Die künstlerische Illusion tritt im Kino als absolute Wirklichkeit vor uns hin. Im Film erscheint nichts mehr, „als ob es wäre“ - es ist: Das getreueste Konterfei der Natur selbst wird lebendig - augenscheinlich geht vor, was der Filmbildner erzählt. Die verblüffend wirklichen Filmvorgänge haben deshalb eine zwingend überzeugende Kraft, wie sie bisher mit keinem

Kunstmittel zu erreichen war - sie ruft aber auch das Hauptbedenken gegen die Möglichkeit einer Filmkunst hervor.

Schon Goethe hat es als eins der von ihm klar empfundenen Kunstgesetze erklärt, daß alle Kunst da verschwindet, wo die Natur selbst in die Schranken tritt. Denn alle Vorgänge in der Kunst dürfen nur „Illusion“, nur Phantasieanreize sein - ein echter Vorgang ist deshalb nicht nur ohne Kunst, er verstößt auch gegen das Wesen der Kunst. Das Wesen der Kunst ist aber „Aundeutung (durch das geformte Material) eines tieferen Inhalts“.

Also folgert man: da im Film die Natur selbst in Erscheinung tritt, kann es eine Kunst im Film nicht geben. Es muß zugestanden werden, daß hier tatsächlich die große Gefahr für den Film liegt, unkünstlerisch zu bleiben. Er ist und bleibt unkünstlerisch überall dort, wo wirklich der natürliche Vorgang im photographischen Abbild nur um seiner selbst willen da ist, und nicht als künstlerisches Mittel einen tieferen Gehalt verrät. Der einfache Vorgang, wie ihn die Leinwand zeigt, darf eben und kann nicht des Filmkünstlers letzte Absicht sein; dieser Vorgang muß immer - sofern es sich eben um Kunst handeln soll - ein Symbol für etwas Tieferes, Dahinterliegendes sein, das in ihm zum Ausbruch kommt. Ein Beispiel wird dies klar machen: es ist keine „Kunst“, jemanden, der durch die Straße eilt, zu photographieren, dagegen ist es „Kunst“, ihn so zu photographieren, daß man sieht, wie er's „im Zimmer nicht mehr aushalten kann“ oder wie ihn das „Gewissen durch die Gassen eilt“.

Man ahnt hier vielleicht die ungeheure Schwierigkeit, einen künstlerischen Film zu machen, in dem jeder Vorgang etwas Heimlicheres erzählen will, als offen zutage tritt - etwas Tieferes sagen soll, als man gerade sieht. Aber eben die „Symbolik“ ist das Wesen des künstlerischen Vorgangs, der auch dann noch „Kunst“ bleibt, wenn er die Wirklichkeit anscheinend erreicht. (In

dieser Erwägung liegt die Berechtigung des Naturalismus in allen Künsten.)

Aber auch im Film ist die krasse Wirklichkeit nur eine anscheinende. Die Aufnahmetechnik verlangt eine starke Vergewaltigung und Umformung des Geschehens. Die Filmaufnahmetechnik, die äußerlich zunächst auf das Festhalten eines reizvollen Lichtspiels ausgeht, also malerischen und zeichnerischen Gesetzen folgt, zwingt inhaltlich vor allem zum „Dichten“ - zum „Dicht“machen des Geschehens - die Vorgänge mußten sozusagen „kondensiert“ werden. Alle Lücken müssen schwinden, alles Nebensächliche muß als bedeutungslos wegfallen. „Rein“ muß die Handlung sich abspielen, nichts, was nicht künstlerischer Absicht dient, darf (etwa zufällig) mitgeschehen. Im Film rollt sich in einer Stunde ein Menschenschicksal ab - da kann man sich vorstellen, wie eng die Zusammenhänge sein müssen, wie gedrängt selbst die wichtigsten Entwicklungsstadien nebeneinander stehen, wie „unnatürlich“ rasch und jäh die Uebergänge in Stimmung und Handlung sein müssen, die dann bei der Vorführung im Kino so „natürlich“ aussehen.

Bei der minutiösen Durcharbeitung der tausend Einzelheiten muß nach einer Vereinfachung gestrebt werden, die in Wahrheit niemals vorhanden ist - ebensowenig wird man im Leben jemanden finden, der von der Situation, die er gerade durchmacht, so erfüllt, von ihr so durchtränkt und durchdrungen ist, wie es der Spieler im Film sein muß („ohne mit den Händen zu reden“). Außerdem beansprucht die Aufnahme jedes Filmbildchens - ein Filmstreifen besteht bekannterweise aus Tausend und Abertausenden - eine gewisse Zeit, Sekundenteilchen, aber immerhin Zeitmaße, die sich nur einhalten lassen, wenn jede rasche Bewegung während der Aufnahme gehemmt wird. So müssen also gerade die heftigsten Bewegungen am meisten gehemmt und im Verhältnis dazu alle Zeitmaße auf Ruhe und Langsamkeit hin „stilisiert“ werden. Diese Stilisierung macht allen Filmspielern anfänglich die größten Schwierigkeiten und zwingt sie zu künstlerischen Umsetzungen und Formungen bei eiligen Handlungen und Ausbrüchen starker Gemütsbewegungen, die ihnen die wertvollen Fingerzeige auf dem Wege zur Ausdruckskunst überhaupt bieten. Die Filmspieler - sie sind in Wahrheit die „Schauspieler“ - müssen die innern und äußern Vorgänge der von ihnen gespielten Situationen in einem gemessenen Tempo plastisch lernen, weil alles „zum Vorschein kommen“ muß, und sie sich nicht, wie auf der Bühne, durch den Text einfach aushelfen können. Aber eigentlich müßte der Filmspielstil auch auf die Bühne übertragen werden, damit man auch auf ihr von - „Schauspielkunst“ reden könnte - denn was für das künstlerische Auge des Aufnahmeapparates nötig ist - klare und ruhige äußere Ausformung aller Vorzüge - ist auch für das Aufnahmewerkzeug des Zuschauers, für das menschliche Auge, nötig, schon aus den perspektivischen Gründen der Fernwirkung, mit der die Schaubühne zu rechnen hat.

Aus diesen kurzen Andeutungen ist zu ersehen, daß die Natur auch im Film erst in einer künstlerisch-technischen Bearbeitung und Bewältigung erscheint und erscheinen kann, daß also der intime Naturalismus der Filmwerke kein Einwand gegen ihren künstlerischen Wert abzugeben vermag.

Künstlerische Einwände gegen den Film können also prinzipiell nicht geltend gemacht werden, wenn sich auch sehr erhebliche gegen die heutige Filmfabrikation

erheben lassen. Der Film ist eben nicht schlechthin ein Kunstwerk - er ist auch eine Ware, nur eine Ware, wenn er keine Beziehungen zur Kunst hat.

Illustrierte Filmwoche, 6. Jg., Nr. 27, 6.7.1918, S. 183f.

Filmkunst - Kunst oder Nicht-Kunst? von William Wauer

Der Film ist ein Kind moderner Technik. Als Erfindung ein Verfahren, Bewegtes auf dem lichtempfindlichen Filmband festzuhalten und als Bewegung wiederzugeben - scheinbar wenigstens. Das „spielende Licht“ - der „tanzende Lichtstrahl“ bietet sich heute als neuartiges Mittel dem gestaltenden Künstlerwillen dar, wie die knetbare Masse dem Former oder die Farbe dem Maler. Bei diesem Vergleiche fällt sofort eines auf. Der ungeheure Reiz, aber auch die unendliche Schwierigkeit der Behandlung des neuen Materials. Abgesehen davon, daß „Lichtwirkungen“ nur durch ein maschinell-technisches Verfahren aufzunehmen und durch einen „chemischen Prozeß“ festzuhalten sind, hat das neue Material ein völlig eigenes und bedeutungsvolles Sein schon ohne seine künstlerische Inanspruchnahme; denn alles, was wir um uns sehen, ist Leben, Bewegung im Licht, und jede Lichtbewegung von einer gewissen Intensität kann gefilmt werden. Dieses selbständige Leben durch „Formung“ umzuwerten, ihm einen bestimmten Sinn zu geben, seine Selbständigkeit zu vernichten und seine selbständige Kraft künstlerischer Gestaltung und Absicht zu unterwerfen, das ist die Aufgabe des Künstlers, der sich des neuen Materials als seines Ausdrucksmittels bedienen will. Gelingt ihm das, so haben wir auch eine neue Kunst: die *Filmkunst*. Und gelingt es, seine Gestaltung festzuhalten, zu photographieren, so haben wir auch: das Filmkunstwerk. Das Filmkunstwerk ist demnach optischer Art: Die Filmkunst gehört zu den bildenden Künsten. Sie schafft lebende Bilder, und deshalb sollten Maler und Zeichner Filme machen - sollte man meinen.

Maler oder Zeichner zu sein, reicht aber allein auch nicht aus, weil es nicht genügt, malerische und zeichnerische Reize nun einfach aneinanderzureihen - zufällig oder willkürlich. Licht- und Schattenspiele, der Wechsel bewegter Linien und glückliche Kontrastierungen schmeichelnder Weichheiten und wirksamer Härten würden als „zeichnerische Abstraktionen“ die laienhafte Aufmerksamkeit des Publikums nur kurze Zeit fesseln können und bald ermüden, wenn nicht als Träger dieser künstlerischen Wirkungen ein logischer Unterbau, eine „Spannung“ geschaffen wird, die die malerischen Tugenden des Films nicht als Werte für sich, sondern als *unentbehrliche Glieder im Dienste einer wichtigen Aufgabe* erscheinen läßt. „Spannung“ entsteht aber durch die logische Aneinanderreihung sich steigender und wieder auslösender Erregungsmomente in der Vorstellung beim Dichter oder im Bilde beim Filmer. Spannungen zu schaffen, technisch verstanden, ist Ingenieur- und Konstrukteur-Arbeit -. Die Spannungs- und Entspannungsmomente unterliegen in ihrem Aufbau denselben künstlerischen Gesetzen und Berechnungen, die z. B. auch der Architekt bei seinen Gestaltungen zu beachten hat.

Das Filmkunstwerk ist also auch logischer Natur. Die Künstler des logischen Kunstwerks, der Dichtung, mußten also die „Films“ machen. Daß diese Aufgabe auch für „Dichter“ ohne weiteres lösbar ist, hat die Entwicklung des Films gezeigt. Ja, sie hat bereits bewiesen, daß die Dichter und Schriftsteller ebensowenig

fähig sind, glatthin einen Filmtext zu schreiben, wie die Maler und Zeichner fähig sein würden, einen Film „aus dem Handgelenk“ zu machen, wenn man sie jetzt für den Film in Anspruch nehmen wollte, wie man die Autoren in Anspruch genommen hat. Der Dichter dichtet und denkt in Worten, in Wortgebilden: Die Sprache ist sein Element, ein Material. Er schafft künstlerische, literarische Wirkungen durch logischen Phantasieanreiz; er gibt „Einbildungen“. Die anekdotische Unterlage des Films verlangt aber anderes. Die Filmtechnik, das selbstverständliche Ergebnis des neuen Materials „Lichtspiel“, macht zwingend ihre eigenartigen Forderungen auch schon bei Schaffung der Filmfabel geltend. Der Filmdichter muß im Material der neuen Kunst denken und fühlen, er muß aus ihm heraus seine Einfälle entwickeln, denn er gibt optische Phantasieauslösungen: er gibt „Gesichte“ - Bilder. Im Gegensatz zum Schrift-Steller ist er Bild-Steller. Das Filmkunstwerk ist also ein optisch-logisches Werk. Films können nur Filmbildner schaffen, die Maler und Dichter zugleich, und zwar in völliger Verschmelzung und gegenseitiger Durchdringung, also eine neue Spezies „Künstler“ sind, bei denen auch der Architekt noch Pate gestanden haben muß. Diese Art Künstler erst werden uns die ersehnte Filmkunst bringen. Ihnen wird nicht nur die wirkungsvolle Formung des äußeren optischen Vorgangs, ihnen wird auch die organisch richtige Gestaltung der inneren logischen Zusammenhänge und ihr wirkungsvoller Aufbau eine künstlerische Gewissenssache, die Gewissenssache sein. (...)

Illustrierte Filmwoche, 6. Jg., Nr. 38, 21.9. 1918, S. 271.

Über William Wauer

Wauer, geb. 26.10.1866 in Oberwiesenthal, studiert 1884-87 an den Kunstakademien in Dresden, Berlin und München, später Philosophie und Kunstgeschichte in Leipzig. Anschließend längere Aufenthalte in den USA und in Italien. Publizistische Tätigkeit für verschiedene Tageszeitungen, Kunst- und Theaterzeitschriften seit den frühen 90er Jahren, u.a. als Redakteur von Siegfried Jacobsohns 'Schaubühne' und Herwarth Waldens 'Sturm'. Ab 1905 in Berlin als Mitglied von Max Reinhardts Deutschem Theater, 1911 trägt er mit der expressionistischen Inszenierung von Waldens 'Die vier Toten von Fiametta' am Kleinen Theater Unter den Linden entscheidend zur Erneuerung des Theaters in Deutschland bei, deren Notwendigkeit er auch theoretisch begründet (*Der Kunst ein Gasse! Kritische Beiträge zur Theaterreform*, 1891/1906; *Die Kunst im Theater. Bemerkungen und Gedanken*, 1909; *Theater als Kunstwerk*, 1919). In den 10er und 20er Jahren nimmt er als Mitglied der Künstlergruppe 'Der Sturm' mit Zeichnungen und Skulpturen an einer Reihe von Ausstellungen teil. 1913 erste Co-Filmregie (*Richard Wagner*) nach eigenem Script, anschließend kontinuierliche Filmarbeit, oft in Personalunion als Autor und Regisseur (*Sylvester im Schützengraben*, 1914; *Der Sieger*, 1914; *Der Tunnel*, 1915; *Peter Lump*, 1916; *Im Bewußtsein der Schuld*, 1916; *Entehrt*, 1916), gelegentlich auch Darsteller (*Richard Wagner*; *Rosa kann alles*, 1916; *Des Prokurators Tochter*, 1917). Von Februar bis Dezember 1916 betreibt er zusammen mit seinem Bruder, dem Kaufmann Gerhard Wauer, eine eigene Produktionsfirma, die 'W.-W.-Filmgesellschaft Wauer & Co.' 1917 übernimmt er zunächst die künstlerische Leitung der Fora-Filmgesellschaft, anschließend ist er Geschäftsführer der Kultur-Film

GmbH. Ab 1918 für wechselnde Produktionsfirmen tätig, entstehen unter seiner Regie u.a. die Filmoperette *Die lustigen Weiber von Windsor* (1918), die deutsch-polnische Co-Produktion *Der junge Zar* (1918) sowie eine Serie von Filmen mit Albert Bassermann (*Vater und Sohn*, *Dr. Schotte*, *Die Brüder von Zaarden*, *Lorenzo Burghardt*, alle 1918), darunter der sowohl von Skulpturen Georg Kochs als auch der eigenen Theaterpraxis ('Die vier Toten der Fiametta', 'Trieb') inspirierte 'expressionistische' Film *Masken* (1920). 1921 ist die polnische Produktion *Zauber des Blutes* seine letzte Filmarbeit. Wauer, der an den politischen Wirren der frühen Weimarer Republik rege als sozialistischer Politiker, Verleger ('Verlag SOZAG Wauer'), Publizist (*Klarheit über den Rätegedanken*, *Klarheit über die Gewerkschaftsfrage*, *Hinter den Kulissen der Kappregierung*, 1919/1920) und Pädagoge ('Arbeiter-Lehrbriefe zum Selbstunterricht') teilgenommen hat, konzentriert sich ab Mitte der 20er Jahre wieder verstärkt auf seine plastische und bildkünstlerische Arbeit. 1924-1933 ist er Begründer und Vorsitzender der 'Internationalen Vereinigung der Expressionisten, Kubisten, Futuristen und Konstruktivisten' und publiziert 1926 einen programmatischen *Führer durch die Ausstellung der Abstrakten (Das Wissen um Expressionismus)*. Im Jahr zuvor hatte er in seiner Schrift 'Das entdeckte Gehirn' das ästhetische System der 'Biosophie' entworfen, in dem seine Beschäftigungen mit den unterschiedlichen künstlerischen Ausdruckformen von Theater, Film und Bildender Kunst zu einer kulturphilosophischen Synthese gelangen. Das Erlebnis von Rabindranath Tagores Berlin-Besuch im Jahre 1926 führt in den folgenden Jahren zu einer grundlegenden Revision seiner 'biosophischen' Anschauungen, die in dem bislang unveröffentlichten *Buch von Ur* ihren Niederschlag gefunden hat. 1928-1933 arbeitet Wauer zusammen mit seiner späteren zweiten Frau Ursula Scherz für den Deutschen Rundfunk u.a. an einer therapeutischen Sendereihe für geistig behinderte Kinder ('Kinderbastelstunden'), deren pädagogisches Konzept 1931 in drei *Heften für Bastelkunst* zusammengefaßt wird. In den Jahren nach der nationalsozialistischen Machtergreifung findet er kaum Arbeitsmöglichkeiten, wird aber erst 1941 offiziell mit Arbeitsverbot belegt. Einige der zu dieser Zeit entstandenen Werke werden in den Nachkriegsjahren in Sammelausstellungen gezeigt. Wauer arbeitet zu dieser Zeit als Volkshochschuldozent in West-Berlin, 1957 übernimmt er den Vorsitz des 'Verbandes Deutscher Kultureinheit'. Zu seinem 95. Geburtstag organisiert das Rathaus Wilmersdorf 1961 eine bescheidene 'Sonderschau' seiner Werke, die einzige Einzelausstellung zu Lebzeiten. William Wauer stirbt am 10.3.1962 in West-Berlin. M.W.

Herausgeber: CineGraph Babelsberg, Berlin-Brandenburgisches Centrum für Filmforschung e.V., November 19917. Dank an Jeanpaul Goergen.

Redaktion: Michael Wedel